

La construcción transnacional del cine mexicano, un estudio de caso: el cine de Emilio “Indio” Fernández en España, prensa y censura[1]

Escrito por Yolanda Minerva Campos



RESUMEN

La presencia de Emilio Fernández en España, a mediados de la década de los cuarenta, fue fundamental para la construcción transnacional del cine mexicano. Sus películas lograron calar en el sentir de la prensa y público por la revelación que significó conocer un nuevo estilo para enfocar el campo mexicano. La composición de su puesta en escena, en concordancia con la fuerza de los personajes, la música utilizada como un complemento narrativo, la técnica en el manejo del drama y sobre todo la recreación de las atmósferas mexicanas que privilegiaban el paisaje con un sentido plástico, fueron altamente apreciadas por la prensa española especializada en cine, en el contexto político y social en que se asienta el nuevo Estado al instaurarse la dictadura de Francisco Franco. En el presente artículo, nos centraremos en analizar de manera crítica y contextual el material hemerográfico publicado en las revistas españolas, alusivo a la obra del director Emilio Fernández entre el segundo lustro de los cuarenta y el primero de los cincuenta del siglo pasado.

PALABRAS CLAVE: Emilio *Indio* Fernández, cine mexicano, nacionalismo, prensa cinematográfica, transnacionalidad.

ABSTRACT

Emilio Fernandez's presence in Spain in the mid-1940s was essential for the transnational construction of Mexican cinema. His films managed to reveal to the press and the public the importance of a new cinematic style to represent Mexico, its landscape and culture. The setup in accordance with the strength of the characters, the music as a narrative element, the dramatic rendering and, above all, the visual reconstruction of the Mexican ambience that favored the plasticity of landscape representation, were highly appreciated by the Spanish press that specialized in cinema within the political and social contexts in which the new nation

was when dictator Francisco Franco came into power. In this article we intend to analyze the hemerographic material that was published about Emilio Fernández in a contextual and critical manner in Spanish cinema magazines of the late forties and the early fifties of the last century.

KEYWORDS: Emilio *Indio* Fernandez, mexican film, nationalism, film press, transnationality.

Introducción

El cine fue un medio transmisor muy adecuado y coincidente con el programa cultural de los gobiernos pos-revolucionarios de México, un engranaje más dentro del proyecto de Estado que encontró en el ámbito cultural la forma más idónea de legitimar los preceptos revolucionarios. Indudablemente el cine de Emilio Fernández fue una pieza clave para la construcción transnacional del cine mexicano; su estilo cinematográfico influido por la plástica mexicana, heredero en lo ideológico del nacionalismo revolucionario y promotor de una mexicanidad que –en algunos aspectos– denota concordancia con el discurso del Estado, lo que confluía en su poética para proyectar un imaginario sobre la mexicanidad que por años persistió en la visión extranjera.

En los años cuarenta, el cine mexicano se configuró hacia el exterior con una fuerte identidad que remitía a lo rural. En España, en particular, las películas de corte ranchero, y sobre todo la comedia se situaron como el género identificador del cine mexicano durante el primer lustro. Al traspasar los límites de lo nacional, adquirió una resignificación al demostrar la aceptación que podían tener temáticas adscritas a un locus bien definido, en donde la fiesta, la música, el baile y las tradiciones parecían significar un modo de vida cotidiano y persistente al tiempo. Hacia la segunda mitad de la década, la llegada de las películas del “Indio” Fernández terminaron de configurar en el imaginario español la percepción transnacional de lo mexicano, pasando por alto las diferencias visibles entre el cine de jolgorio y fiesta perpetua y los dramas que proponía Emilio Fernández, quien a la postre se convertiría en el director más reconocido fuera de México y también el más apreciado en su etapa de mayor creatividad.

PRIMER PLANO
 revista española de cinematografía
 Director: ADRIANO DEL VALLE
 Redacción: FERNAN GONZALEZ, 58
 Teléfs. 265092 y 265091
 Madrid, 24 de julio de 1949 + Año X - N.º 458
 Administración: HERMOSILLA, 73
 Teléfono 256165
 Año X - N.º 458

esfinge

A EMILIO FERNANDEZ

no le interesa hacer cine en HOLLYWOOD

Un director que crea, no teoriza

POR QUE SE LE DISCUTE ... PLANES

Por ADOLFO BALLANO BUENO



Emilio Fernández, cuyas declaraciones exclusivas para España publica hoy PRIMER PLANO

MÉJICO, julio.—De todas las películas que salen de los Estudios mejicanos, las de Emilio Fernández son las que despiertan más admiración en y fuera de Méjico. Sus realizaciones, como es sabido, son las más discutidas y las que inspiran en el Extranjero serios ensayos literarios sobre la esencia dramática de sus filmes varias veces premiados en los certámenes internacionales. Su valor estético amenaza las viejas escuelas y aun las concepciones plásticas del cine contemporáneo. Sus películas pecan de longitud, pero es hora ya de pensar si ese «exceso» no será una virtud y un acierto de realizador.

Mucho me gustaría detenerme en analizar el sistema ritualico que caracteriza el estilo del «Indio», relacionándolo con esa «correspondencia auditivo-visual» que caracteriza el estilo del «Indio», relacionándolo con esa «correspondencia auditivo-visual» que caracteriza el estilo del «Indio», relacionándolo con esa «correspondencia auditivo-visual» que caracteriza el estilo del «Indio», relacionándolo con esa «correspondencia auditivo-visual» que caracteriza el estilo del «Indio».

Sería muy difícil todavía establecer una teoría doctrinaria de este estilo personalísimo del «Indio». Pero todo se andará con el tiempo.

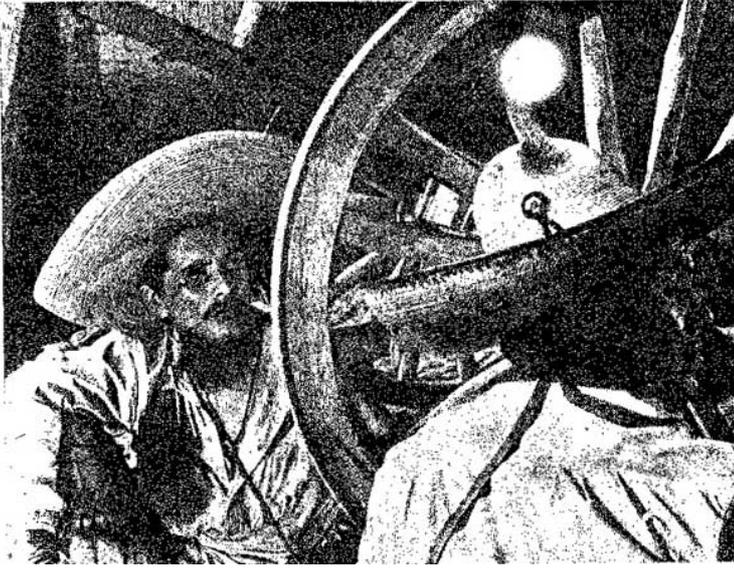
Lo bueno de este «Divo del cine mejicano» —como le llaman ya en la Vieja Europa— es que Emilio Fernández no obedece a los dictados de una teoría preconcebida de «un mundo visual y sonoro». A eso se debe por eso que sus películas escapan de la estructura arquitectónica de otros grandes realizadores, que sacrifican la «vida» a la solidez de la forma de lo que ellos encienden como «unidad» en la obra de arte. Más creador que teorizante, Emilio Fernández confía en su gran intuición para expresar lo que siente, y lo hace con esa fuerza impulsiva de lo primitivo, que provoca las más concentradas emociones y hacen de él uno de nuestros más apasionantes directores.

En cierto modo, Emilio Fernández es una esfinge. No es fácil arrancarle sus secretos, si los tiene. Orgulloso de su origen —yo vengo de abajo—, hay un mundo de reservas interesantes en él, que sólo por la confianza de la amistad puede llegar a conocerse. Pero para entrar en ese mundo del «Indio», más cerca de Oriente que de Occidente, hay que dejarse las babuchas en la puerta de su templo, que es el hogar, y abismarse tres veces en las aguas lustrales de la sinceridad.

Yo he tenido esa suerte. Veámos, pues, lo que nos ofrece la esfinge.

Entrevista

—¿De cuál de tus realizaciones estás más satisfecho?
 —¿En qué sentido? ¿Ideológico o técnico?
 —En los dos es interesante saberlo...
 —En sentido ideológico, «Flor Silvestre», porque lleva en sí el mensaje la identificación de mi persona con mi pueblo; que para mí manera de pensar y de sentir significa el amor a la libertad, al progreso y a la dignidad humana... En sentido técnico, «Las perlas», porque además de su mensaje, obtuvo el reconocimiento de que constituye una contribución al progreso de la cinematografía, ya que me fué premiada en el Certamen Internacional de Venecia.
 —¿Crees que la experiencia de tu vida ha sido la razón de ser de tu estilo y manera de entender el cine?
 —Exactamente, ya que lo que uno realiza como Rogelio y Agustín son dos hermanos de Emilio Fernández, que trabajan como actores.



(Continúa esta información)

El presente artículo tiene como objetivo analizar y contextualizar el material hemerográfico publicado en la prensa española entre 1946 y 1954 relativo al realizador Emilio "Indio" Fernández, en tres momentos receptivos puntuales que ejemplifican, a su vez, tres momentos de querencia y crítica aguda: el estreno de las tres primeras películas que se dieron a conocer en España: *María Candelaria* (1943), *Flor Silvestre* (1943) y *Enamorada* (1946); la adaptación de *La malquerida* (1949) —un clásico del premio nobel español, Jacinto Benavente— y la realización de su primera película fuera de México, *Nosotros dos*, filmada en territorio español en el año de 1954.

No obstante la buena recepción de la que gozó Emilio Fernández en España, algunas de sus películas no se salvaron de ser censuradas, por lo que también nos referiremos a los reparos que la Junta de Censura les impuso.

Enfoque y contexto

Las revistas especializadas en cine surgidas en España a lo largo de la década de los cuarenta,^[2] como *Primer plano*, *Cámara*, *Fotogramas* e *Imágenes*, y también las que vieron la luz en los años cincuenta como *Cine Mundo*, *Objetivo*, publicaron, entre todas, una significativa cantidad de artículos en los cuales puede verse que el cine de Emilio Fernández – sin importar la tendencia ideológica de las publicaciones– siempre resultó atractivo para la prensa. La relación que se estableció entre ambos vivió diferentes etapas e intensidades, por lo que resulta muy interesante analizar la apreciación de la prensa a través de sus diferentes etapas y revisar los códigos de interpretación con los que los periodistas de diferentes tendencias ideológicas vieron la obra del director desde un contexto histórico y político muy particular: México rompió relaciones diplomáticas con España, negándose a reconocer el gobierno de Francisco Franco y, más aún, acogiendo a una gran cantidad de los refugiados españoles que salieron del país huyendo de la represión nacida al instaurarse el nuevo Estado afincado por la dictadura.^[3]

El contexto político y social en la recepción del cine mexicano en España llevaba implícito un desencuentro de dos procesos nacionalistas: los primeros años de la dictadura de Franco definidos por la posguerra y la construcción de un estado autárquico, aislado internacionalmente durante su primera etapa; y por el lado mexicano, éste se define por un momento de transición hacia una etapa moderna, cuando se deja atrás la inestabilidad política y social y se perfila a la industrialización del país. Lo que queremos demostrar aquí es que al enfocar la recepción de un producto cultural, como es el cine, está implícita la lectura de la relación desigual y conflictiva entre dos Estados con un pasado común, a pesar de que se aprecia fluida y receptiva en el ámbito cultural.^[4]

El campo semántico del hispanismo en la época de Franco presenta características que aluden al pasado imperial y a la herencia colonial para referirse al otro como extensión de sí mismo.^[5] El caso de Emilio Fernández en España resulta particularmente interesante por las tensiones que sugiere, de entrada, el hecho de que sea un director con una preocupación genuina por los indígenas –más intuitiva que razonada–, de que en su poética estén contenidos los preceptos posrevolucionarios que, de alguna manera, significaban un rompimiento con las formas de producción del antiguo régimen, cercano a España; puede verse también como un promotor del laicismo y creador de una imagen plástica que alude más a la revalorización del México ancestral. Todo ello invita a una lectura para valorar la forma en que fue percibido por un gremio periodístico que en los años cuarenta se ajustaba a nuevos códigos impuestos y revisados minuciosamente por un Estado vigilante y represor que caló en diferentes grados la configuración del discurso escrito de muchos.

Al erigirse el nuevo Estado español, se constituyó el aparato censor que abarcó diferentes ámbitos,^[6] entre los cuales la prensa y el cine fueron atendidos de inmediato; las medidas tomadas y el trazo del aparato represor que se hizo en época de la contienda fueron en realidad lineamientos que persistieron a largo de la dictadura: lo que fue pensado para un momento de guerra quedó en la configuración del Estado autoritario y represor que sostuvo al caudillo en el poder hasta su muerte ocurrida en noviembre de 1975. Ahora bien, no se puede ver el largo periodo de la dictadura como un Estado monolítico e inamovible, pues aunque se puede hablar de muchas permanencias, el franquismo como sistema político y social tuvo etapas de ruptura y negociación que hacia las últimas décadas, cuando se ha salido del cerco de autarquía y aislamiento que caracterizaron la primera época, se ajustaron a nuevos tiempos para ser reconocido en el ámbito internacional. Pero los años que comprende nuestro estudio, son los años en que se construye y da forma al Estado, caracterizado por un poder

centralizado en la figura del caudillo, estratégicamente burocrático y represor. Son los años en que el equilibrio de fuerzas de los sectores que apoyaron el golpe de Estado de Franco fueron recompensados al pasar a formar parte de un gobierno que los incluirá y separará de sus cargos según le resulte conveniente al caudillo, siempre en función de la vigencia que seguían teniendo en la configuración del mismo Estado.^[7]

La distribución de películas mexicanas en España en los años cuarenta

La construcción transnacional^[8] del cine mexicano, debe evaluarse también en función de las películas que fueron seleccionadas para verse en el exterior y particularmente en España en este caso. Ante el filtro que impuso la censura franquista, los empresarios mexicanos debían tener la seguridad de que sus películas llegarían a las pantallas, porque finalmente la distribución del cine no dejaba de ser, sobre todo, una transacción comercial y todas las películas debían pagar aranceles al entrar a España, fueran o no autorizadas para su exhibición, más allá de las confluencias que se pudiera tener con el proyecto cultural del Estado.

La comedia ranchera podría funcionar muy bien porque, en primer lugar, resultaba inofensiva a los censores, y también porque los elementos que caracterizaban a este tipo de películas –es decir la música, los bailes, o las aficiones ecuestres– resultaron agradables para un pueblo que se toma con igual veneración sus fiestas populares, pero también creemos que el cálculo de los productores y distribuidores se hacía latente en el momento de exportar el cine que, se sabía, podría traspasar la censura. Esto nos parece muy importante porque en la selección realizada de las películas, las que finalmente sí se vieron en España, encontramos que la tendencia al momento de elegir el cine que se quería exportar, por mucho que estuviera presente la intención de dar a conocer las fiestas y tradiciones nacionales, para los empresarios –tanto en México como en España– el factor taquilla siempre fue determinante.

Sobre los antecedentes de la exhibición de películas mexicanas en la España anterior a la época de Franco, sabemos por la prensa misma que en la época de la Segunda República se realizó un convenio de intercambio para exhibición de doce películas españolas en México y el mismo tanto en España,^[9] también sabemos, por Aurelio de los Reyes, que hubo un intercambio de películas con la participación estatal en los tempranos años veinte, lo que hizo posible la exhibición de documentales en Madrid en 1921 y en Sevilla en 1923.^[10] Por otro lado, los trabajos de Alberto Elena han revelado la significativa presencia que ha tenido el cine latinoamericano en España, situando a la cinematografía mexicana en el primer lugar en cuanto a la difusión, durante el periodo de nuestro estudio.^[11]

También por nuestro trabajo anterior: “El cine mexicano en las revistas españolas de los años cuarenta. Una aproximación a la interpretación de la época de oro del cine mexicano”^[12] pudimos corroborar que a partir de 1940 siempre hubo por lo menos dos películas mexicanas al año en las pantallas españolas y que la cantidad fue en ascenso hacia el segundo lustro, cuando en 1946 se exhibieron 35 filmes. En el periodo que comprende nuestro estudio, que va de 1940 a 1955, se exhibieron en Madrid 274 películas mexicanas, de las cuales 16 fueron dirigidas por Emilio Fernández.

Al iniciar la década de los cuarenta, la compañía Rey Soria Films fue la distribuidora que llevó las películas que se exhibieron durante el primer lustro de los años cuarenta en España. La compañía era regentada en Madrid por el mexicano Antonio Rey Soria, uno de los empresarios que se dedicaba a la importación de películas extranjeras. Años más tarde incorporó a la empresa a su hermano Gabriel Soria, quien, además de ser director de cine, era la persona más idónea para asesorarlo, pues en los años anteriores había filmado diez largometrajes en México,^[13] conocía muy bien el cine que se había producido en los años recientes, y seguramente tendría una idea clara sobre los directores en activo, por lo tanto su ayuda resultaba muy adecuada para saber qué se podía exportar por ser del gusto del público

español y, sobre todo, una vez instalado en España, saber qué temas resultaban espinosos para el contexto. Rey Soria Films fue la empresa que distribuyó las diecisiete películas mexicanas que se vieron en Madrid en el lapso de 1940-1945, y después, cuando se integraron nuevas compañías como la distribuidora Ballesteros, Pereda Asociados y principalmente Hispano-mexicana Films en 1946, fue cuando se intensificó la distribución de películas mexicanas en España.

Antes del inicio de la Guerra Civil, el mecanismo funcionaba de la siguiente manera: el empresario/exhibidor de España se ponía en contacto con el productor mexicano para traer películas mexicanas, tenía un agente en la aduana que se encargaba del papeleo de importación, se pagaban los aranceles que se requerían y él mismo se encargaba de hacer llegar las películas a los cines. Durante los primeros años del franquismo se continuó con este procedimiento, mientras se ajustaban los lineamientos que el nuevo orden imponía, pues, aunque la reglamentación de la censura se inició de manera inmediata durante la contienda, en la práctica fue hasta 1942 cuando se dieron a conocer las órdenes relativas a las películas extranjeras. Éstas establecían que todas debían ser visionadas en la aduana y debían contar con el permiso de exhibición, expedido por la Junta de Censura, una cláusula importante en este sentido fue la relativa al doblaje, pues todas las películas debían ser dobladas al castellano, cuando se trataba de idiomas distintos al español.^[14]

Por otro lado, sabemos por Marina Díaz, en su magnífica tesis doctoral sobre la comedia ranchera,^[15] que la película **Allá en el rancho grande** (Fernando de Fuentes, 1936) fue vendida para su distribución en América Latina y Estados Unidos a la compañía United Artists, pero es un hecho que quien comercializó la exhibición de la cinta en España fue la compañía Rey Soria Films, como puede comprobarse con la publicidad de la película. Lo importante a destacar aquí es que el arribo de **Allá en el rancho grande**^[16] a las pantallas españolas significó el inicio de una nueva época en la exhibición del cine mexicano en esas latitudes, y más tarde, con los sectores de distribución y exhibición mejor organizados en México, sobre todo hacia el segundo lustro –cuando se crean las compañías Películas Mexicanas y Películas Nacionales y finalmente con la empresa Hispano-mexicana films–, el cine mexicano se posicionó como la cabeza de las cinematografías latinoamericanas en cuanto a distribución en España.^[17]

majestuoso cine

GRAN VIA

MAÑANA, ACONTECIMIENTO CINEMATOGRAFICO

VERGARA

IMPRESA HISPAMEX

Gloriosa reaparición de Dolores del Río su máxima creación con Pedro Armendariz

Una superproducción "CLASA FILMS MUNDIALES" que ha asombrado al mundo entero.

Galardonada por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, de México, con cinco primeros premios.

1er PREMIO 1915

Inspirada dirección de Emilio Fernández

Maria Candalaria

DISTRIBUCIÓN (F)

El primer contacto del Indio y la prensa

Sobre el periodismo especializado en cine en España en los años que abarca nuestro estudio, podemos afirmar que ha tenido una tendencia a existir de manera descentralizada y constante, aunque algunas veces las publicaciones han sido efímeras.^[18] Al estallar la Guerra Civil en 1936, muchas de las publicaciones de cine que estaban en activo, dejaron de publicarse (*Cine Español*, *Films Selectos*, *Cinegramas*), o iniciaron una nueva época al finalizar la guerra (*Cinelandia* y *films*) pero un par de años más tarde surgieron nuevas.^[19] como *Primer plano*

(1940), y a lo largo de la década: *Cámara* (1942), *Imágenes* (1945) y *Fotogramas* (1946). Las referencias al cine mexicano en estas revistas y también en las columnas de estrenos de algunos periódicos como *ABC* y *Arriba*, fueron creciendo en función de los ecos que llegaban a España en torno de los avances que iba teniendo la industria de cine en México y el número de películas que se exhibían en España, llegando incluso a *merecer* que algunas de ellas publicaran columnas especializadas en cine mexicano, como “Aquí México” de *Primer plano* y “Cámara en México”, en la revista del mismo nombre.

Cuando en 1946 se estrenó en Madrid la primera película que se dio a conocer de Emilio Fernández, ***María Candelaria***,^[20] habían pasado por las pantallas madrileñas 46 películas mexicanas, – nos referimos a esta nueva época, a partir de junio de 1940 – aunque sólo la mitad de éstas eran de corte ranchero, las atmósferas campiranas se habían registrado en el imaginario del público y la crítica como el género representativo del cine mexicano. Para el año en que se dieron a conocer las dos primeras^[21] películas del “Indio”, ***María Candelaria*** (1943) y ***Flor Silvestre*** (1943), se percibía ya en la opinión de los periodistas una saturación del género, aunque ellos mismos reconocían que eran las cintas que el público favorecía con su presencia, pese a su escasa calidad, pues hay que destacar la intensidad de la relación del cine mexicano y algún sector de los espectadores españoles, atribuible quizá a que funcionaba como una evasión, sobre todo en los duros años de la posguerra.^[22] Estamos conscientes de que, para poder medir el impacto real que tuvo el cine mexicano en el público español, habría que acudir a la estadística de taquilla, lo que no es posible al no haber archivos sobre esa época; pero, si nos basamos en los testimonios de la misma prensa, podemos afirmar en voz de los periodistas que esto sucedía,^[23] como lo dejan ver algunos de ellos en sus críticas, en las mismas que expresaban no atinar a los motivos por qué gustaban tanto estas películas.^[24]

Es decir que la representación del campo mexicano había tenido ya un camino recorrido ante los espectadores españoles, por lo que al estrenarse ***María Candelaria*** fue inevitable la identificación en cuanto a los temas ya vistos, sin embargo, esta obra significó toda una revelación, pues se deslindaba del género predominante representado hasta esos años por la comedia ranchera; esta película revisitaba el paisaje mexicano con un estilo diferente.

***María Candelaria*, “el bello poema indio”**

Cuando ***María Candelaria*** llegó a España dos años después de haberse estrenado en México^[25] y con el prestigio de haber ganado algunos premios en festivales internacionales,^[26] la respuesta satisfactoria de la prensa española sucedió de inmediato. La historia de amor infortunado de dos indígenas del barrio de Xochimilco, enmarcada en su hábitat natural, cautivó a los periodistas por la belleza de sus imágenes. Desde el principio se identificaron dos elementos del estilo de Fernández: la presencia predominante de la fotografía y el pausado ritmo cinematográfico. Por ejemplo, el crítico del periódico *ABC*, Enrique del Corral, cuestionó la conveniencia de supeditar la fotografía, casi estática, a la narración cinematográfica:

María Candelaria tiene de tema de película grande, que pudo lograrse remotamente si Emilio Fernández – director y coautor del asunto –hubiese llevado la primera parte a un ritmo más vivo, más sincero, despreciando plásticas “preciosistas” que restan acción y acumulan demasiados momentos “plácidos” de paisaje y exceso de quietismo en las figuras, fotografiadas con inmovilidad de daguerrotipo.^[27]

Otro periodista, Antonio Barbero, se valió de **María Candelaria** para expresar sus inquietudes sobre el momento que vivía el cine español, poniendo en la mesa de discusión conceptos como cine nacional, raza y folclore:

María Candelaria viene a darnos la razón una vez más a los que siempre hemos pedido unos temas y un ambiente españoles para nuestras películas, repitiendo hasta la saciedad que sólo las producciones con marcado sabor nacional interesan fuera de las fronteras. Es decir que la universalidad de un film, se consigue precisamente cuando éste no pretende captar la universalidad de un tema en sus fotogramas [...] ¿Qué es lo que hemos hecho nosotros en contadas excepciones? ¿Y lo que hace ahora el cine mexicano con **María Candelaria**? el emotivo poema *Indio*, recitado en la pantalla con una riqueza plástica que no hubiera mejorado nadie, y con un concepto de la nacionalidad que nadie hubiera sentido como los mexicanos. [28]

En la lectura transnacional de la prensa especializada, encontramos que el cine mexicano era visto como una unidad, sin reparar mucho en las diferencias estilísticas de los directores que iban conociendo, hasta que llegaron las de Fernández, lo que se vio, no obstante, como un avance del cine mexicano en su conjunto:

Mucho cabe esperar del cine mexicano. Algunas tentativas ambiciosas, con éxito diverso, nos hacía presumir que en un futuro cercano... México produciría películas de amplios vuelos artísticos dignas de ser proyectadas con orgullo en todas las pantallas. Y si *María Candelaria* no es la obra definitiva de la consagración, sí es, por muchas razones, un magnífico exponente del buen hacer. [29]

El periodista de *Cámara*, José Luis B. Gallardo, en esta misma dirección de ver al cine mexicano como una cinematografía que avanza gracias a su identidad fortalecida, externó que el género de la comedia ranchera, el mismo que había saturado las pantallas los años anteriores, había servido de entrenamiento para que el público después pudiera comprender obras más complejas como las de Fernández, pues al familiarizarse con las atmósferas y el modo de hablar, las cintas del *Indio* serían asimiladas de mejor manera. [30]

Esto nos lleva a reflexionar sobre qué tan acertadas fueron estas apreciaciones, porque, si bien es un hecho que las películas de Fernández compartían escenarios y atmósferas –como los espacios abiertos, las construcciones típicas del campo: haciendas, rancharías, cantinas, etc.–, el tratamiento dramático que dio el *Indio* a la mayoría de sus películas se deslindaba del género con el que se le quería identificar porque el tono y las historias eran diferentes; como un ejemplo para marcar esta diferencia, podemos destacar las fiestas populares, que en la comedia ranchera son esenciales para dar cabida a la música y los bailables, recreando en la pantalla la participación de los habitantes en el jolgorio, sí es cierto que en algunos pasajes de las películas de Emilio Fernández se puede distinguir esta concordancia, pero también estos elementos fueron utilizados de una manera opuesta por el director, pues las fiestas populares en sus películas tienen un sentido más ritual, de penitencia, en concordancia con la localidad en que se desarrollan las historias; por ejemplo, la celebración de la noche de muertos en **Maclovía** (1948), o el ritual para convocar a la lluvia de **Río escondido** (1948), o incluso la bendición de los animales en **María Candelaria**.

Por otro lado, la música en las películas rancheras tenía una función muy definida, ya que en un principio las canciones mismas inspiraban argumentos y después su objetivo también era dar a conocer la canción vernácula en las voces de los cantantes de la época; en cambio, en las películas de Fernández tenía un lugar muy especial, pues se vuelve un complemento narrativo que reafirma el drama, con una fórmula repetida –al menos en sus primeras películas– que consistía en elegir una canción principal, significativa para el argumento y que en algún momento irrumpiría como elemento protagónico de la historia, pero que terminará por situarse de manera apenas perceptible para acompañar ciertos pasajes claves, como la bella secuencia de **Flor Silvestre**, cuando José Luis (Pedro Armendáriz) regresa a su casa que ha sido arrasada por “la bola”, recorriéndola al mismo tiempo que se escucha la guitarra de Antonio Bribiesca y, después, al Trío Calaveras cantar “El hijo desobediente”.

Emilio Fernández creó un estilo en el que la puesta en escena era una construcción creativa, en donde la integración de paisajes y personajes comparten el protagonismo, con una simbología personal que intuye la vigencia de una serie de valores como el apego a la tierra y la necesidad de instrucción pública. Y lo que parece ser un eje medular en él: la determinación de que el hombre existe para amar y ser amado y de esta manera volverse un ser completo. Esto nos lleva a pensar cómo la prensa española construyó una interpretación a partir de las películas que se habían dado a conocer, lo que resulta lógico hasta cierto punto, pero no se tomó en cuenta, en esta configuración, que la selección de películas de corte rural que se enviaron a las pantallas españolas obedeció a dos factores que se combinaron: por un lado, la taquilla y, por el otro, la certeza de poder traspasar la censura, pero la selección hecha no agotaba la composición temática y genérica que ya se apreciaba en esos años. Con esto queremos decir que en el proceso que se creía o quería ver no estaban presentes piezas importantes en el engranaje, las cuales quizá hubieran alterado su apreciación, porque es un hecho que, debido a la censura, no se conocieron en España películas que hoy son consideradas clásicas.[\[31\]](#)

Sin embargo, en esa construcción transnacional, se puede ver que los periodistas españoles reconocían en el cine mexicano elementos de una industria fortalecida con base en sus preceptos nacionalistas, en contraposición al cine español de la posguerra que vive una etapa de crisis por reacomodo, pues al mismo tiempo que se reconfigura la práctica cinematográfica en las áreas fundamentales para cerrar el ciclo de la producción de cine, el aspecto ideológico enfrentaba una crisis, “la producción artesanal” que caracterizaba el cine de la posguerra llevaba implícitos muchos de los preceptos del ideario franquista y que encontraron en el cine histórico-religioso y las comedias folclóricas las mejores vías de transmisión.[\[32\]](#) Juicios certeros o no, pero que con el paso del tiempo remiten al discurso dominante de la época, en donde no están ausentes las referencias al contexto de posguerra que se vive.



Flor Silvestre

La Revolución Mexicana fue un tema medular en las películas del “Indio” Fernández, algunas veces escenificando la lucha armada y otras como parte del contexto general donde trascurrían las historias, aunque también se puede percibir la influencia del ideario revolucionario en los discursos utilizados en forma retórica tan frecuentes en sus películas. Al enfocar su filmografía en la etapa que enmarca nuestro estudio (1940-1955), el cual coincide con la etapa más creativa del director, encontramos que hay una convicción genuina hacia los preceptos originales del movimiento revolucionario, sobre todo en lo relativo a la tierra, a la justicia social y al indigenismo; pero también a la defensa del laicismo y la instrucción pública.^[33] En las siguientes dos películas a las que nos referiremos, el movimiento revolucionario se hizo presente.

Flor Silvestre narra la historia de amor de la pareja conformada por Esperanza y José Luis, en un contexto en el que la lucha armada está concluyendo y el país se adentra a un proceso de pacificación. Debido a la diferencia de condición social, la relación de los protagonistas no era aceptada por los padres de José Luis, y por esto es llevado a cortar la relación con su familia nuclear, misma que sufre los atropellos de bandidos involucrados en “la bola”, lo cual motiva a José Luis a dejar a Esperanza una vez que ha nacido el hijo de ambos para vengar la muerte de sus padres, asesinados por estos mismos bandidos.

Cuando conocieron **Flor Silvestre**, los periodistas españoles no se percataron de que la película había sido filmada antes que **María Candelaria**, por lo que se referían a ella como una película posterior y esto les daba elementos para comparar un avance respecto a la otra:

Emilio Fernández es un gran director. Lo demostró en **María Candelaria** y lo confirma ahora en **Flor Silvestre**, empeño más difícil que el de su revelación de nuestras pantallas; porque entonces le ayudaba mucho el argumento, que era su poesía y ahora ha tenido que luchar con un asunto de puro realismo, situado en los turbulentos días que siguieron al derrocamiento de

Porfirio Díaz (...) desmontado el mayor o menor atractivo del tema – no olvidemos que un director no puede, ni debe, encasillarse en un solo tipo de películas, encontramos en **Flor Silvestre**, todos los valores cinematográficos que entonces nos sorprendieron y cautivaron como la revelación de un cine auténtico y con personalidad propia.[\[34\]](#)

Otro aspecto fue captado especialmente por dos periodistas: el momento en que se hace necesaria la pacificación del país y los mandos medios deben encargarse de recoger las armas de los antes *alzados*. Este aspecto fue destacado de manera oportunista, ya que se hacía alusión al momento de posguerra que se vivía en España, por lo que los críticos simpatizantes del franquismo no desaprovecharon la ocasión para lanzar este mensaje:

Tiene **Flor Silvestre** aparte de otros méritos que sucintamente mencionaré, una moraleja digna de que la tomen en cuenta los embaucados e ingenuos. Se refiere a la revolución que dio origen al derrocamiento de aquél “tirano” de México que se llamó Porfirio Díaz. Y la moraleja, la enseñanza es que, tras esas revueltas de masas incontroladas queda siempre un sedimento de bandidaje, del que son las primeras víctimas los cabecillas o promotores.[\[35\]](#)

El crítico José Luis Gómez Tello, de *Primer plano* –la revista oficial del franquismo en materia cinematográfica–, escribió por su parte: “El tema se apodera desde el primer momento del espectador y no está de más decir que constituye –los españoles sabemos mucho de esto– un buen ejemplo y aleccionamiento de las consecuencias de desatar los rencores políticos, sin que los puedan frenar después los idealistas.”[\[36\]](#)

Respecto al tema de la censura con relación a **Flor Silvestre**, en el expediente que se resguarda en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares en Madrid, encontramos que los censores objetaron algunos diálogos que resultan muy significativos. Por ejemplo, la frase: “la tierra es de quien la trabaja”, que como bien se sabe fue uno de los principales preceptos revolucionarios, o el diálogo que sostiene el personaje Esperanza con su hijo al hablar de la tierra: “Sobre ella se levanta el México de hoy, en que palpita una vida nueva”[\[37\]](#). No nos parece extraño que objetaran esas frases, pues enfocando desde la configuración del aparato censor, se quería evitar cualquier referencia a un Estado que por oposición revelara el Estado autárquico y autoritario que se afincaba en esos años, por ingenua que parezca esta posición, los censores no podían permitir que los espectadores españoles fueran motivados por aires de renovación o libertad de la que no gozaban.

Enamorada película de “Interés Nacional”

La tercera película de Emilio Fernández que se vio en España sin duda consagró el prestigio del director, tanto, que llegó a ser considerada película de “Interés Nacional”, una categoría creada por los censores del gobierno de Franco para distinguir a las películas españolas que reflejaban los valores afines al régimen.[\[38\]](#) Que le otorgaran esa distinción a **Enamorada** era un gesto excepcional, porque la categoría había sido pensada para películas españolas, por lo que creemos que el hecho se presta a evaluarlo con cierta suspicacia.



El estreno de *Enamorada* se realizó con una noche de gala, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid^[39], a donde acudieron invitados especiales de la política, las artes, las letras y del cine y no faltó la representación mexicana, encarnada por el actor y director Raúl de Anda, quien se encontraba en España por esos días y acudió vestido de charro a la celebración. El prestigioso productor Cesáreo González, propietario de la Suevia Films, fue quien se encargó de llevar la tercera película del "Indio" Fernández que se conoció en España y estaba próximo a recibir la visita de María Félix, protagonista de la cinta, a quien había contratado para filmar varias películas.

Enamorada narra la historia de un revolucionario, José Juan (Pedro Armendáriz), quien, al llegar a la ciudad de Cholula con su regimiento, conoce a la hija de uno de los ricos de la localidad, Beatriz (María Félix), próxima a casarse con un norteamericano. José Juan también se encuentra con un antiguo compañero de estudios, Rafael, ahora convertido en párroco. Luego de una serie de desencuentros entre Beatriz y José Juan, la mujer termina dejando todo el día de su boda para seguir al revolucionario, de quien se ha enamorado, cuando éste se va de Cholula con todo su regimiento para continuar su lucha.

El encuentro entre el sacerdote y el revolucionario daban pie a un diálogo que recogía el ideario del “Indio” Fernández respecto a la Revolución y el Estado laico. Aunque la película se inclina más hacia la historia de amor, –que, como ha señalado García Riera[40], está inspirado en la *Fierecilla domada*, de Shakespeare– no dejaba de estar presente la retórica alusiva a los preceptos revolucionarios y a la defensa del Estado laico, proyectada en la actitud de José Juan al mandar abrir la escuela y reivindicar la labor del profesor y en la defensa de Juárez (aunque no se tratara del ex presidente Benito Juárez, sino de un pintor con el mismo apellido). En el diálogo que sostenían los antiguos amigos, también se ponía en entredicho el dogma de la iglesia católica y se recordaban a los evangelizadores que llegaron con los conquistadores, cuestionando su papel al haberse distanciado de la función social que habían desempeñado.

La buena recepción de **Enamorada** por parte de la prensa española fue unánime, se apreció como una película superior a las anteriores, y con el afán de colocarla en un sitio de honor, varios periodistas la vieron como “la consagración definitiva del cine de Emilio Fernández”. Nos resulta muy interesante reproducir un fragmento de la crítica realizada por Carlos Fernández Cuenca, por el impacto que le causó la película; el periodista, historiador y docente de temas cinematográficos, además de buen conocedor de la filmografía de Emilio Fernández, escribió un texto en un formato que asemejaba el guión de un profesor que va a presentar la película en un salón de clases; el hipotético maestro va a proyectarla completa, por lo que consideró importante darles elementos a sus alumnos para que conocieran y apreciaran el cine del “Indio” Fernández. Primero les muestra su trabajo como actor en la película de Raphael J. Sevilla, **Corazón bandolero** (1934), para que los discípulos reparen en su físico.

El actor que han visto ustedes es Emilio Fernández, para todos en México es el *Indio* Fernández; él mismo considerándolo un honor de raza llegó a anteponer a su firma su condición indiana (...) pocas veces en la historia del cine se pusieron a contribución el poderoso culto de la belleza y el conglomerado técnico de las perfecciones para servir a algo tan noble y tan entrañable como es el alma de un pueblo...[41]

Más adelante se refiere a las películas anteriores a **Enamorada**, destacando sus aciertos y también las limitaciones de las películas consideradas menores, como **Soy puro mexicano**; posteriormente:

(...) habría que detenerse un poco recordando la carrera profesional de Emilio Fernández porque **Enamorada** es su culminación; lo es también a mi juicio del cine mexicano hasta 1946. En primer lugar tenemos el ambiente. El ambiente es de un pueblo mexicano –uno de esos pueblos que conservan vivas las tradiciones– durante la revolución de 1917. Pero el ambiente sería por sí solo otra cosa que un marco bellísimo, aunque inútil si no mantuviera una relación inalienable con el tema dramático. Personas y paisajes forman un todo, como en las grandes creaciones artísticas (...) El *Indio* Fernández sabe perfectamente que el interés apasionante en una película no requiere que pasen muchas cosas, ni siquiera cosas grandes en sí mismas. Y **Enamorada** es una obra maestra del cine, porque ha tomado unas figuras plenas de

humanidad; ha elegido el ambiente denso y delicado a la vez; ha nutrido la relación entre ambos de recia sustancia popular, ha compuesto un drama y lo ha narrado en imágenes de estremecedora poesía...[42]

Como podemos ver en estos párrafos, Carlos Fernández Cuenca, más allá del tono de admiración que demuestra, realmente conocía la filmografía del “Indio” Fernández y probablemente fue uno de los periodistas que mejor supo interpretar el estilo y contenido de sus historias y, como lo expresa, la construcción de la mexicanidad que le sugerían sus películas resultaba agradable por la exaltación de la estética, pero también porque se creía ver la forma de sentir de los mexicanos.

El hecho de que **Enamorada** fuera reconocida con la distinción que suponía ser una película de “Interés Nacional” entre otras cosas estaba significando que tendría mejor distribución y mejores cines de proyección, también era una manifestación de que había convencido a la Junta de Censura, lo que resultaba un tanto paradójico si pensamos que la Revolución Mexicana fue un movimiento social y político desafiante del conservadurismo y portador del tipo de discurso que precisamente los censores se encargaban de filtrar de manera minuciosa en otras películas, incluidas otras del mismo Fernández; además, en el diálogo que sostenían el revolucionario y el párroco en **Enamorada**, se ponía en entredicho el dogma del catolicismo, ¿cómo pudo ser pasado por alto, si la Iglesia Católica era considerada uno de los pilares que sostuvieron a Franco? Por eso nos preguntamos ¿qué inspiraba esa anuencia hacia el polémico director? Porque no sólo se había ganado al sector de la prensa, sino a la Junta de Censura, integrada por conocidos franquistas. Por lo que coincidimos con Julia Tuñón al considerar a **Enamorada** una “película disfrutable. Tiene en su contra haber sido declarada de ‘interés nacional’, pero tiene a su favor que no lo merecía.”[43]

El amor a la “Madre patria”

La simpatía de Fernández hacia España resulta en algunos aspectos ambigua, pues en los diferentes testimonios que hemos encontrado hay reacciones de todo tipo, pero del lado contrario, de España hacia él y, particularmente, del sector de la prensa hacia Fernández, fue otra historia. Una vez que fue conocida **María Candalaria**, fue constantemente citado por la prensa española, ya fuera para criticar sus cintas estrenadas en España, o sobre sus actividades en México, incluso sobre su vida personal. Llama mucho la atención el deseo ferviente manifestado por la prensa de que Emilio Fernández fuera a España. A mediados de 1949 se da el momento más alto de su popularidad en la prensa[44]. Para entonces el estilo del director coahuilense estaba ampliamente asimilado, como lo muestra la entrevista realizada en México, por el periodista Adolfo Ballano Bueno para la revista *Primer plano*, desde los primeros párrafos el periodista destaca el reconocimiento europeo del que goza el cine del “Indio”:

Sus realizaciones como es sabido son las más discutidas y las que más inspiran en el extranjero, sesudos ensayos literarios sobre la esencia dramática de sus filmes varias veces premiados en certámenes internacionales. Su valor estético amenaza las viejas escuelas y aún las concepciones plásticas del cine contemporáneo. Sus películas pecan de lentitud, pero es hora ya de pesar si ese “pecado” no será una virtud y un acierto del realizador.

Mucho me gustaría detenerme y analizar el sistema rítmico que caracteriza el estilo del Indio, relacionándolo con esa “correspondencia auditiva-pictórica, absoluta y relativa, como exteriorización de las emociones humanas” de las que nos habla Eisenstein en su tratado *El sentido del cine*, Pero me temo que no sea este lugar el más apropiado para profundizar en el tema... Sería muy difícil todavía establecer una teoría doctrinaria de este estilo personalísimo del *Indio*. Pero todo se andará con el tiempo. Lo bueno de este Divo del cine mexicano –como

le llaman ya en la vieja Europa– es que Emilio Fernández no obedece a los dictados de una teoría preconcebida de “su” mundo visual y sensitivo. Acaso sea por eso que sus películas carecen de la estructura arquitectónica de otros grandes realizadores, que sacrifican la “idea” a la solidez de la forma de lo que ellos entienden como “unidad” en la obra de arte. Más creador que teorizante, Emilio Fernández confía con su gran intuición para expresar lo que siente, y lo hace con esa fuerza impulsiva de lo primigenio, que provoca las más encontradas emociones y hacen de él uno de los nuestros más apasionantes directores.[45]

Desde 1949 había comenzado a cocinarse la idea de que Fernández iría a filmar a España, sin embargo el resultado no sucedió como se tenía planeado, el “Indio” había sido invitado cuando estaba en su apogeo, y el momento en que finalmente se concretó su arribo para filmar en la península ibérica, en 1954, ya empezaba su declinar y esto fue percibido por la prensa cuando se estrenó la película en cuestión: **Nosotros dos** (1955). Además que se había suscitado una polémica, por un enojo del director debido a la adversa recepción que tuvo el estreno de **La malquerida** en España, un periodista del diario mexicano de izquierda, *El popular*, reprodujo las declaraciones hechas por él, en un momento de ofuscación en donde afirmaba rotundamente que no iría a España, ni quería saber nada de los españoles, hecho sobre el cual terminó retractándose y volviendo a reafirmar su amor a la “Madre patria”[46].

En 1952 Emilio Fernández hizo una visita relámpago a Madrid que no duró más de una semana. Había asistido al Festival de Venecia en agosto, con su película **Cuando levanta la niebla** (1952). El productor español Jesús Ruviera, que había conocido al “Indio” en México en 1949, estaba empeñado en contratarlo para filmar en España y dispuesto a venir a México para “llevarlo”, cuando el Fernández le llamó desde París, el productor no esperó más y fue por él. La prensa dio mucha cobertura a la presencia del director en la ciudad, se veía rodeado de gente de cine, departiendo alegremente en los sitios acostumbrados por la comunidad cinematográfica y con algunos mexicanos radicados allá. Como un visitante ilustre, fue llevado a la Plaza de las Ventas a presenciar una corrida de toros, a Toledo y otros sitios, y a lo que más le gustó: El Museo de Prado. Todo parecía concretarse para que finalmente filmara en España el siguiente año.

El polémico director no se contuvo para reafirmar una y otra vez su amor por “la Madre Patria” y, con cierta ingenuidad, afirmar: “Yo le di su cine a México, yo regresaré para darle su cine a España.”[47] Sin embargo se presta a suspicacias el tremendo fervor, si tomamos en cuenta los testimonios que revela su hija Adela en el libro *El Indio Fernández, vida y mito*, donde asegura que su padre sufría de depresiones esporádicas por recordar la historia antigua de México, particularmente la conquista, lo que le producía emociones negativas hacia los españoles.[48]

Todo parecía indicar que El *Indio* regresaría en enero de 1950, ya se había mencionado incluso el argumento: filmaría la vida de una beata católica, María Coronel. Aunque suele suceder que se caigan los proyectos antes de iniciarse, resulta significativo que el “Indio” decidiera no filmar ese argumento, ni volver cuando se había planeado, pero que revelara en una entrevista su verdadero interés por filmar *Yerma*, una historia de Federico García Lorca, poeta asesinado por el régimen de Franco.

¿Acaso puede significar esto, que Emilio Fernández no comulgaba con las temáticas que el cine español priorizaba en ese momento, cuando se hacían películas de corte histórico-religioso o comedias? ¿En realidad, filmar la vida de una beata no le interesaba? Porque a la pregunta directa que le hizo Julia Tuñón, –muchos años después– sobre si se reconocía en lo español, el director respondió: “que le gusta mucho más lo moro:... el amor al caballo, la pasión por las armas, la pasión por el amor, lo celoso que somos y todo eso, es árabe purísimo.” [49]



La malquerida

La obra del Premio Nobel español Jacinto Benavente, publicada en 1913,^[50] es considerada clásica dentro de la literatura en lengua castellana, sobre todo por la fuerza en los diálogos que entremezclan el habla popular castizo con frases que parecen sentencias en los labios de los personajes en conflicto. Narra la historia de un triángulo amoroso entre la viuda Raymunda, casada en segundas nupcias con Esteban, y la hija de ella, Acacia. La estructura de la obra

está construida para que el lector ubique el conflicto central, es decir, el triángulo amoroso, casi al finalizar la historia. Aunque la mayor parte del tiempo transcurre en la casa de los personajes principales en la hacienda del Soto, los habitantes del pueblo tienen una presencia importante y dan a la obra los contenidos populares; tienen la función de apoyar los diálogos de los protagonistas, pero también representan la sabiduría popular.

Representaba todo un reto trasladar una historia tan española al ambiente mexicano, porque desde un principio Emilio Fernández se propuso no sólo “mexicanizar” la obra, sino también hacer su propia interpretación de *La malquerida*, al alterar la estructura misma de la obra. La versión de Fernández, de forma muy temprana nos remite al conflicto central del triángulo amoroso, con un tratamiento marcadamente dramático. Sin embargo la adaptación no pierde la esencia y es ahí en donde parecen coincidir el autor y el director: tratar pasiones y mostrar la complejidad para encontrar racionalidad y equilibrio entre ellos.

La recepción de la prensa española de *La malquerida*, dividió las opiniones, para algunos era una afrenta tergiversar la obra, mientras que otros encontraban interesante reconocerla con el estilo del *Indio* que ya les era familiar, pues, entre *Enamorada*, estrenada en abril de 1948, hasta *La malquerida*, exhibida a partir del 10 de junio de 1950, habían pasado por las pantallas madrileñas seis películas más del director: *La isla de la pasión* (1941), *La perla* (1945), *Río escondido* (1947), *Belleza maldita* (*Maclovía*, 1948) y *Salón México* (1948), aunque ésta última sólo se vio en el contexto del Certamen Cinematográfico, porque fue censurada su exhibición comercial.

Entre los detractores de la crítica española, estaba el periodista de *ABC*, Miguel Rodenas, que firmaba como *Donald*; en principio le parecía peligroso el trasplante y le parecía excesivo que el guionista se tomara tantas libertades:

Al empezar el film se le hace al público la advertencia de que el guionista se ha tomado licencias y más valiera que hubiera anunciado que había hecho uso ilimitado de todas las libertades al extremo de desfigurar por completo la versión escénica (...) El caballo se utiliza constantemente y llega a ser dominante. Lo secunda toda una serie de elementos ajenos completamente al drama benaventiano. Así la intensidad y la fuerza que elevan la obra teatral española al rango de creación maestra, se diluyen aquí en tipismo.” [\[51\]](#)

No obstante el desacuerdo, el periodista reconoce algunos momentos de “gran belleza y originalidad cinematográfica”, como el duelo a caballo y la muerte de Esteban, escenas rodadas en exteriores, en espacios muy abiertos que tanto le gustaban al “Indio”. Lo que parece haberle disgustado más a este crítico es el no encontrar la esencia de la hispanidad y que el “Indio” se regodeara en sus aficiones “que podría haber colocado en una película cualquiera de Revolución en México o de luchas antiguas entre familias”.[\[52\]](#)

Por su parte, el crítico de *Cámara*, José Luis B. Gallardo, encontraba elementos de gran valor y, más allá de indignarse por las libertades que se habían tomado los mexicanos, la encontraba interesante y, a diferencia de su colega, decía: “¿qué mayor pleitesía que llevarla a la pantalla?”

Emilio Fernández conocía de antemano los peligros que suele encerrar la simulación de un ambiente extraño y por eso no ha querido situar la acción de su película en ninguna región española y ante la perspectiva de asistir a una notable simulación de tipos y ambientes sólo aplausos puede merecernos el llevar este problema al campo mexicano: a un pueblo elegido

con tanto acierto que todo él, hasta el más pequeño detalle, posee la reciedumbre y aspereza que el tema exige”[\[53\]](#)

La polémica desatada por la alteración de **La malquerida** puede verse como un síntoma de la nueva etapa que se iniciaba en el cine de Emilio Fernández en España, pues meses más tarde va a ser prohibida para su exhibición **Pepita Jiménez**, por escenas fuertes y principalmente la actriz protagonista, como lo indica en expediente de censura uno de los censores, Pío García Escudero, quien argumentó:

La célebre novela de Valero, en una gran versión mexicana que tiene escenas muy fuertes que habrían de ser modificadas especialmente en el diálogo. Por otra parte la conocida actuación antiespañola de la protagonista debe ser tomada en cuenta, por lo que es aconsejable que no debe importarse esta cinta.”[\[54\]](#)

El párrafo anterior aludía a la parte argumental en la que uno de los personajes principales era un seminarista que enfrentaba la rivalidad de su propio padre al pretender a la viuda Pepita Jiménez, personaje que era representado por la actriz Rosita Díaz Jimeno, quien en la vida real era la esposa del hijo de Juan Negrín López, un opositor activo al régimen de Franco. Pepita Jiménez podía representar el ejemplo de censura en dos direcciones, por un lado la censura moral, al objetar la pasión desatada por la protagonista en un hombre ligado a la iglesia; y por otro la censura política, pues la actriz como parte de la comunidad de refugiados españoles en México, les parecía “anti-española”.

Nosotros dos

A mediados de septiembre de 1954, volvió Emilio “Indio” Fernández a Madrid, para filmar la película **Nosotros dos**, llevando como protagonista a la actriz italiana Rossana Podestá, con quien un año antes había filmado en México **La red** (1953). Las notas periodísticas de este nuevo viaje iniciaron desde su llegada misma, cuando un grupo muy nutrido se congregó para recibir al afamado director. Encabezaban esta comitiva los productores de la firma Unión Films, entre los que estaba el ejecutivo Eduardo Manzanos, pero también la prensa y el actor Fernando Soler que se encontraba en España para dirigir dos películas ese año: **Educando a papá** y **El indiano**.

Desde la primera entrevista que concedió el “Indio”, se advierte un cambio en su actitud, adoptando ahora una postura más prudente y reafirmando nuevamente su amor a España. Cuando fue cuestionado por su enojo sobre la recepción que tuvo **La malquerida**, incitó a olvidar el penoso suceso, por supuesto negando la veracidad de sus declaraciones. Y a diferencia del primer viaje cuando, envalentonado por la fama que lo respaldaba, había prometido “darle su cine a España”, sustituyó la frase por “vengo a España porque la quiero y quiero merecer que ella me quiera a mí”. Las notas de rodaje mostraban en la faena al equipo técnico, pero en sus ratos libres el “Indio” se dedicaba a conocer los alrededores de Madrid. La revista *Primer plano*, dio cuenta de su visita al *Escorial*.

Las películas que se estrenaron antes de su arribo y después de **La malquerida – Pueblerina, Duelo en las montañas, Bugambilia, Las abandonadas, Acapulco y Reportaje**–, a excepción de **Pueblerina**, que sí fue muy aplaudida, tuvieron un recibimiento tibio. Cuando se

estrenó la película filmada en España, **Nosotros dos**, la crítica la recibió mal, suscitó pocos comentarios y fueron negativos.

EL "INDIO", EN MADRID

"Nosotros dos", será la película que dirigirá en España para "Unión Film", con la actriz italiana Rossana Podestá como figura central

LIEGO a Madrid el pasado sábado, por vía aérea, el actor y director mejicano Emilio Fernández, que ha familiarizado, tanto en su país como en el nuestro, el simpático sobrenombre de "el indio" Fernández. Al aeropuerto de Barajas acudieron muchas personalidades del mundo del cine, que, pese al retraso considerable que trajo el avión y lo avanzado de la hora—dos y media de la madrugada—, esperaron pacientemente la llegada del famoso director. Se trataba de recibir a una de las figuras más populares y aplaudidas en Méjico, ésta al que ha seguido con igual intensidad la favorable opinión del público español.

—¿Motivo del viaje?—esta era nuestra pregunta obligada y muy natural, por supuesto, a quien tiene un fondo de incalculable amor a España, la madre Patria, y de quien se quiere monumentalizar y registrar termométricamente el momento sentimental y afectivo.

—Mi motivo es siempre el mismo: España. Luego, dentro de ella, el trabajo. Ahora me propongo dirigir aquí una película para Unión Films. Se llama "Nosotros dos".

—Pero esto, ¿significa mucho?—decimos, sonriendo. (La verdad es que el juego de palabras se presta a bromear.)

—No. Esto es simplemente el nombre de una película.

—¿Personaje femenino, que es a lo que queremos referirnos?

—El personaje central femenino será la actriz italiana Rossana Podestá.

—Pero usted ya dirigió con esta estrella otro film en Méjico, ¿no?

—Sí, en efecto. Se trataba de "La Red". La dirigí en mi mismo país, y Rossana estaba en ella realmente asombrosa.

—Nosotros, Emilio, compartimos su opinión respecto de esta destacada figura del elenco de los italianos. No hace mucho, en números de nuestra revista anteriores a éste en el que va a publicarse este cambio de impresiones entre nosotros, nos referimos a este perfil de primerísima fila en el cine europeo y de gran orgullo, por cierto, de los italianos.

Esta charla fugaz se desarrolla tras de los primeros saludos, después del aterrizaje: en el salto del martes al miércoles, en la llamada de Barajas próxima a Madrid. Mucho trámite inevitable en la Aviación, aunque con todas las facilidades del caso, también, Muchas apretones de manos, muchas evocaciones de algunos camaradas y muchachos, de verdad, sinceras muestras de admiración.

—Todavía, Emilio, una pregunta sobre el film: ¿quién interviene en él?

—Con Rossana, como ya he dicho, figurarán en el reparto Tito Juanco, Marco Vicario y José María Lado, el primero y el último, mejicanos, y español, respectivamente. Por lo que ve: se seguirá en "Nosotros dos" cuanto entraña el propio título, es decir, la más estricta coproducción.

Como nuestros lectores recordarán, Emilio Fernández, "el indio Fernández", nació en la minera ciudad mejicana del distrito de Coahuila. Cuando sólo contaba dieciocho años, había alcanzado la graduación de teniente coronel, y más tor-

He aquí dos gestos muy momentos de "el indio" Fernández captados en el curso de su conversación con los periodistas y personalidades que acudieron a Barajas a darle la bienvenida.—Totos Anguila

El "Indio" Fernández. Una de las figuras más populares y aplaudidas en Méjico y en España.

En 1934 hizo su primera salida importante en el cine azteca, y hace sólo trece años debutó como director, siendo numerosas las películas que se deben a su mejor criterio de mando técnico, como antes fueron numerosas aquellas en las que había figurado como actor.

F. VALDERAS

de ingresó en la Aviación mejicana. Pasó por los diversos avatares de las guerras revolucionarias mejicanas, y a causa de ello hubo de marchar a los Estados Unidos, precisamente en el mismo tren en el que era conducido el cuerpo inerte de Rodolfo Valentino, y esta circunstancia determinó en Emilio un claro destino fílmico, sobre todo ante la impresión que le produjeron los funerales por el alma del famoso galán.

Ya dentro del cine comenzó por doblar papeles peligrosos de caballería y figuró como "extra" en un film de Dolores del Río, a la que precisamente según día habría de dirigir. Fue luego carpintero de escenarios y algún tiempo después figurante con John Ford, que le protegió abiertamente.

Eduardo Manzano, de "Unión Films", ofrece a Emilio "su" primer cigarrillo en España.

Nosotros dos narra la historia de *María* interpretada por Rossana Podestá, quien al fallecer su padre regresa a su pueblo natal junto con su madre, *Francisca*. La vuelta enfrenta a las dos mujeres a un ambiente de hostilidad y desamparo. La belleza de *María* es atraída por los hermanos *Lupo* y *Beto*, hijos de *Taurino*, asesino del tío de *María*, quienes se acercan a ella con diferentes intenciones. *Lupo* intenta violarla, en tanto que *Beto* se convierte en su

protector y termina casándose con ella, la película tiene un inusual final feliz al terminar con la serie de rivalidades entre las dos familias.

La tercera incursión de Emilio Fernández en temas españoles, lo llevó a ser más cuidadoso respecto a la construcción del ambiente, incorporando con autenticidad la música y baile de flamenco, la escenografía y las atmósferas españolas. Sin dejar de proyectar su gusto por los planos generales y de esta manera mostrar los paisajes un tanto secos de Castilla la Mancha. La fotografía de Alex Phillips tuvo otro registro de la luz natural sin los abundantes claroscuros que caracterizaban a las películas filmadas con Gabriel Figueroa.

Sin embargo la película fue duramente criticada: el ritmo cinematográfico del director no sólo fue cuestionado, sino que esta vez fue rechazado y se señaló su incapacidad para asimilar los ambientes castizos que pretendía mostrar. El único valor que se le encontró fueron algunos momentos de la fotografía de Alex Phillips, quien fue el que lo acompañó en esta película, pues es de sobra conocida la negativa de Gabriel Figueroa a filmar en España mientras Franco estuviera en el poder, por su lealtad a los refugiados republicanos residentes en México.

El artículo publicado con el título “Los peligros de una técnica”, de Rubén Suárez, reproducido en *Cine Mundo*, resume la apreciación de la prensa respecto a la experiencia del “Indio” en España; a pesar de reconocer su prestigio y la originalidad de su estilo en el ritmo y técnica narrativa, el periodista terminó cuestionando el resultado:

¿Fue realmente útil, la presencia de Emilio Fernández? Creemos que no. En España hay actualmente directores, que por lo menos, hubieran hecho de **Nosotros dos**, una película mejor y desde luego, más agradable al público. El *Indio* no ha acertado esta vez, a pesar de que también ha tenido una gran ayuda en la fotografía de Alex Phillips. No obstante quizá no tarde mucho en obsequiarnos con un verdadero éxito, no sería nada extraño: facultades tiene más que suficientes como ya lo ha demostrado...[\[55\]](#)

Por su parte, la revista *Objetivo*, dirigida por Juan Antonio Bardem, hizo trizas la película. En la sección de crítica de estrenos, la tituló con ironía “Vacaciones retribuidas”.[\[56\]](#) *Objetivo* era un tipo de publicación que anunciaba una nueva época en el periodismo cinematográfico español a mediados de los años cincuenta, pues a pesar de su breve vida (9 números) logró calar en un público cinéfilo y más informado –todo lo que la censura les permitiera– que buscaba textos más profundos sobre películas consideradas de arte, por lo que las deficiencias que pudiera tener **Nosotros dos** se veían en aumento también por la naturaleza de la revista.

A manera de conclusión

La presencia de Emilio Fernández en España en el periodo que comprende nuestro estudio (1940-1955) fue muy importante para la construcción transnacional del cine mexicano porque fue un complemento en la configuración que se había empezado al iniciar la década de los cuarenta. Sus películas lograron calar en el sentir de la prensa por el disfrute que supuso conocer un nuevo estilo de enfocar el campo mexicano. La composición de su puesta en escena en concordancia con la fuerza de los personajes, con la música y con la técnica en el manejo del drama pesaron más en la apreciación de los periodistas, quienes no repararon en el ideario político que se estaba transmitiendo y resultaba en muchos sentidos opositor al régimen y a *los valores* que la Junta de Censura se encargaba de preservar. Sin embargo consideramos que aunque, en los códigos de interpretación que configuraron los periodistas, se aprecien estigmas del discurso castrense dictado por la censura, el estilo plástico y

dramático del “Indio” les dio mucha tela de donde cortar para apreciarlo y reconocer con ello la relevancia de un cine que, a la distancia, se veía fortalecido y con una personalidad propia.

CITAS Y NOTAS

[1] Este artículo es el avance de una tesis doctoral en proceso: *La recepción del cine mexicano en la prensa española especializada 1940-1955*.

[2] La investigación se enfoca más a las revistas, pero también nos referiremos a la columna de estrenos del diario ABC, por considerarlo relevante.

[3] Véase Inmaculada Cordero Olivero, *Los transterrados y España, un exilio sin fin*. Huelva, Universidad de Huelva, 1997, y Pablo Yankelevich, (coord.), *México país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*, Ciudad de México, CONACULTA, INAH, Plaza y Valdés, 2002.

[4] Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española y México*, Ciudad de México, 1992.

[5] Isidro Sepúlveda, *El sueño de la madre patria, Hispanoamericanismo y nacionalismo*, Madrid, Marcial Pons, Colección Ambos mundos, 2005.

[6] Eugenia Afinoguénova destaca el carácter estructurador de la censura franquista en la consolidación del “Nuevo Estado”, y señala cómo fue diseñada para actuar simultáneamente en cuatro órdenes – el discursivo, el legal, el económico y el político-, véase “La censura cinematográfica en el territorio nacional durante la guerra civil y la consolidación del Nuevo Estado” en Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo, *Hispanismo y cine*. Madrid, Vervuert iberoamericana, 2007.

[7] Giuliana Di Febo y Santos Juliá, *El franquismo*. Barcelona, Paidós, 2005.

[8] En este trabajo entendemos el concepto de transnacionalidad para referirnos a la construcción conceptual simbólica externa, que se configuró desde una nación diferente a la que se hace referencia.

[9] “Entre México y España”, *Cine Español*. 22 de diciembre de 1935.

[10] Aurelio de los Reyes, “Aspectos del intercambio cinematográfico entre México y España en los veinte”, *Archivos de la Filmoteca*. Valencia, 22 de febrero de 1996, págs. 41-47.

[11] Alberto Elena, “La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa”, *Tras el sueño. Actas del centenario*, V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Cuadernos de la Academia, Madrid, núm. 2, enero de 1998.

[12] Nos referimos al trabajo de investigación, la tesina que realizamos en el segundo año del Doctorado en Historia del Cine de la Universidad Autónoma de Madrid.

[13] Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*. Ciudad de México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000, pág. 579.

[14] Roman Gubern y Doménec Font, *Un cine para cada uno. 40 años de censura cinematográfica en España, 1937-1974*. Barcelona, Euros, 1975.

[15] Marina Díaz López, *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1952)*. Madrid, edición realizada por la autora, 2002.

[16] La película de Fernando de Fuentes estuvo 17 semanas consecutivas en cartelera en el cine Madrileño Imperial y se convirtió en la película de mayor permanencia en el año, según la revista *Primer plano*, en su recuento anual, *Primer plano*. 29 de diciembre de 1940.

[17] Véase Alberto Elena, op. cit., pág. 228.

[18] Eva Frutos Lucas, “1907-1931. Apreciaciones generales de la prensa cinematográfica durante ese periodo” en *Cinema 2002*. Madrid, Núm. 44, oct. 1978.

[19] La primera revista alusiva al séptimo arte que se publicó durante el franquismo fue *Radio y cinema* en 1938 (después llamada Radiocinema).

[20] **María Candelaria** se estrenó en los cines madrileños Gran Vía y Vergara el 18 de marzo de 1946, y permaneció en cartelera dos semanas consecutivas.

[21] Nos estamos refiriendo al orden en que se dieron a conocer, ya que en orden de producción a éstas cintas les antecede **La isla de la pasión** (1941) y **Soy puro mexicano** (1942), de las cuales sólo **La isla de la pasión** se estrenó en Madrid el 12 de julio de 1948 en el cine Gran Vía.

[22] Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975) Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004.

[23] Un ejemplo muy ilustrativo es que, según el testimonio de algunos periodistas, al finalizar la exhibición de **María Candelaria** en las funciones de estreno, el público irrumpió con un gran aplauso, véase *Radiocinema*, 1° de abril de 1946; Antonio Barbero, *Cámara*. 1° de abril de 1946. Y también muy ilustrativo es el artículo publicado en la misma revista: “Confesiones de un espectador. Nuestro público ante la producción mexicana”, firmado por López, en donde se aseguraba la preferencia hacia México sobre otras cinematografías, en donde incluye las europeas. Véase, *Cámara*, 15 de octubre de 1949.

[24] Es muy interesante en este sentido que “la mexicanidad” inspiró una serie de artículos de opinión, en donde los periodistas españoles divagaron sobre lo que debía o no ser el cine mexicano, véase Luis Gómez Mesa, “Diálogo sobre el cine mexicano,” en: *Radiocinema*. 30 de julio de 1943; Manuel Tovar, “La orientación futura del cine mexicano”, *Radiocinema*, 30 de octubre de 1944; José Sáenz y Díaz, “El cine Hispano-americano, México, meca del cine hispánico ultramarino,” en: *Radiocinema*. 28 de febrero de 1945; “El cine mexicano” en *Imágenes*, 31 de agosto de 1945; José Luis B. Gallardo, “Ese embaucador folclore mexicano” en *Cámara*. 1° de diciembre de 1947.

[25] **María Candelaria** se estrenó en el Distrito Federal el 20 de enero de 1944, en el cine Palacio. Permaneció en la cartelera dos semanas consecutivas.

[26] El Premio a la mejor fotografía concedido a Gabriel Figueroa en el Festival de Cannes, Francia, de 1946; y en julio de 1947 en el Festival de Locarno, Suiza, por el mismo rubro.

[27] Enrique del Corral, *ABC*, 19 de marzo de 1946.

[28] Antonio Barbero, *Radiocinema*. 1º abril de 1946.

[29] Del Corral, op. cit.

[30] José Luis B. Gallardo, *Cámara*. 1º de diciembre de 1947.

[31] En el tema de la censura aplicada al cine mexicano, notamos la ausencia de varias películas que en realidad no sabemos si realmente no fueron llevadas a España, porque de antemano se sabía que no lograrían su exhibición, o por cuestiones de la productora. Pero es un hecho que sí hubo un tipo de censura para el cine mexicano, como lo demuestra una nota de prensa recabada, en la que se dan los títulos de veintidós películas expresamente prohibidas, entre las cuales están **Las abandonadas** y **Salón México**. Sabemos que después de realizar los cortes pedidos por la Junta de censura, sí fue exhibida **Las abandonadas** con el título “sugerido” *La sombra enamorada*. Pero en el caso de la segunda no corrió la misma suerte. Véase Antonio Cuevas, “Treinta películas mejicanas han sido rechazadas por la censura” en: *Espectáculo*, enero-febrero 1952.

[32] Roman Gubern, José Enrique Monterde et al, *Historia del cine español*, Cátedra, Signo e Imagen, España, 5ª. Edición 2005.

[33] Julia Tuñón, “Una escuela en celuloide, el cine de Emilio Fernández o la obsesión por la educación”, en Solange Alberro y Aurelio de los Reyes (eds.), *Las imágenes en la Historia de México porfiriano y revolucionario, Historia Mexicana*, México, vol. XLVIII, octubre-diciembre de 1998.

[34] Antonio Barbero, “Crítica de estrenos de la quincena” en *Cámara*, 15 de julio 1946.

[35] Miguel Rodenas, *ABC*, 25 de junio de 1946.

[36] José Luis Gómez Tello, *Primer plano*, 30 de junio de 1946.

[37] Archivo General de la Administración. Expediente 5631. Alcalá de Henares.

[38] En la orden que establece el título de “películas de interés nacional” expedida por la Vicesecretaría de Educación Popular, el 15 de junio de 1944, puede leerse la siguiente definición: “se considerará fundamental para la expedición del título que la película contenga muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos”, Roman Gubern y Doménech Font, op. cit., p. 341.

[39] “El estreno triunfal de *Enamorada*”, *Primer plano*, 18 de abril de 1948.

[40] Emilio García Riera, *Emilio Fernández 1904-1986*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1987.

[41] Carlos Fernández Cuenca, “La lección de *Enamorada*”, *Primer plano*, 11 de abril de 1948.

[42] *Ídem*.

[43] Véase Julia Tuñón, “*Enamorada* (Fernández, 1946) La recepción de una película mexicana en la España franquista” en Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo, *Hispanismo y cine*. Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2007, pág. 114.

[44] Así lo demuestra el caluroso saludo que le brinda la revista *Cine Mundo* en la editorial publicada en su primer número, en enero de 1952. “Mensaje al *Indio Fernández*”, *Cine Mundo*, 12 de enero de 1952.

[45] Adolfo Ballano Bueno, “La esfinge revela su secreto, a Emilio Fernández no le interesa hacer cine en Hollywood. Un director que crea, no teoriza” *Primer plano*, 24 de julio de 1949.

[46] Emilio García Riera, op. cit. págs. 149-150.

[47] Barreira, “La pasión es la clave del genio, dice Emilio Fernández” en *Primer plano*. 28 de septiembre de 1952.

[48] De hecho, cuenta una anécdota muy ilustrativa, que no deja de resultar cómica. Cuando conoció al periodista español Manuel Tort en el Sanborns de los Azulejos a donde le gustaba ir a desayunar en la Ciudad de México, empezaron una larga conversación que terminó con la invitación del “Indio” Fernández a su casa de Coyoacán. Al calor de las copas, Emilio le comenzó a reclamar por lo que “sus antepasados” le hicieron a su país, mandó encender la chimenea y lo amenazó con quemarle los pies, como le hicieron los conquistadores a Cuauhtémoc. El periodista, preso de pánico, trató de convencerlo de que no tenía la culpa y de que también él reprobaba los hechos. Finalmente, el “Indio” le conmutó la pena y le dijo que regresara al día siguiente para que “le quemara los pies”, Adela Fernández concluye que, para sorpresa de todos, Manuel Tort regresó al día siguiente y de esa manera empezó una relación de amistad de muchos años que “enseñó al *Indio* a amar a España”, sentimiento que se fue reafirmando con otros amigos españoles, como Aurora Bautista, Carmen Amaya, Andrés Segovia y sobre todo su colaborador, el músico Antonio Díaz Conde. Véase Adela Fernández, *El Indio Fernández, vida y mito*. Ciudad de México, Panorama editorial, 1986, pág.137

[49] Julia Tuñón, *En su propio espejo. Entrevista con Emilio el Indio Fernández*, Ciudad de México, UAM-Iztapalapa, 1988.

[50] Jacinto Benavente, *La malquerida*. Madrid, Cátedra, 2002.

[51] Ídem.

[52] Ibídem.

[53] José Luis B. Gallardo, *Cámara*. 1º de noviembre de 1949.

[54] Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Expediente 9369.

[55] Rubén Suárez, “Los peligros de una técnica”, *Cine Mundo*. 21 de mayo de 1955.

[56] Pedro Amalio López, “Vacaciones retribuidas”, *Objetivo*. Núm. 6, 6 de junio de 1955.

BIBLIOGRAFÍA

AFINOQUÉNOVA, Eugenia, “La censura cinematográfica en el territorio nacional durante la guerra civil y la consolidación del Nuevo Estado” en: Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (eds.), *Hispanismo y cine*, Madrid, Vervuert iberoamericana, 2007.

BENAVENTE, Jacinto, *La malquerida*. Madrid, Cátedra, 2002.

CIUK, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, Ciudad de México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000, p. 579.

COLINA, José de la, *Homenaje a Emilio Fernández*. Festival de Cine Iberoamericano, Huelva, 1984.

CORDERO OLIVERO, Inmaculada, *Los transterrados y España, un exilio sin fin*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997.

DI FEBO Giuliana y SANTOS Juliá, *El franquismo*, Barcelona, Paidós, 2005.

FERNÁNDEZ, Adela, *El Indio Fernández: vida y mito*, Ciudad de México, Panorama editorial, 1986.

GARCÍA RIERA, Emilio, *Emilio Fernández 1904-1986*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, Ciudad de México, 1987.

- *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, Ediciones Mapa, México, Universidad de Guadalajara, CONACULTA- IMCINE, Canal 22, Ciudad de México, 1998.

GRACIA, Jordi y Miguel Ángel RUIZ CARNICER, *La España de Franco (1939-1975) Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2004.

GUBERN Roman Y Doménech Font, *Un cine para cada uno. 40 años de censura cinematográfica en España, 1937-1974*. Barcelona, Editorial Euros, 1975.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española y México*, Ciudad de México, FCE, 1992.

SEPÚLVEDA, Isidro, *El sueño de la madre patria, Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid, Marcial Pons, colección Ambos mundos, 2005.

TAIBO, Paco Ignacio I, *El Indio Fernández. El cine visto por mis pistolas*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986.

TUÑÓN, Julia, *En su propio espejo. Entrevista con Emilio el Indio Fernández*, Ciudad de México UAM-Iztapalapa, 1988.

- *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, Ciudad de México, CONACULTA, IMCINE, 2000.

- *“Enamorada (Fernández, 1946). La recepción de una película mexicana en la España franquista”* en Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo, *Hispanismo y cine*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2007.

VILLAR, Pierre, *La guerra civil española*, Barcelona, Biblioteca de bolsillo, 2000.

YANKELEVICH, Pablo (coordinador), *México país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*, Ciudad de México, CONACULTA, INAH, Plaza y Valdés, 2002.

HEMEROGRAFÍA

BALLANO BUENO, Adolfo, “La esfinge revela su secreto, a Emilio Fernández no le interesa hacer cine en Hollywood. Un director que crea, no teoriza”, *Primer plano*, 24 de julio de 1949.

- BARBERO, Antonio, "El ejemplo del cine mexicano" en: *Cámara*, 1º de abril de 1946.
- "Crítica de estrenos de la quincena", *Cámara*, 15 de julio de 1946.
- BARREIRA, "La pasión es la clave del genio, dice Emilio Fernández", *Primer plano*, 28 de septiembre de 1952.
- BLÁSCONES ANTÓN, Marta, "La negación de lo indígena en el cine de Emilio Indio Fernández" en: *Archivos de la Filmoteca*, Núm. 40, Valencia, febrero del 2002.
- CORRAL, Enrique del, "Estrenos en los cines", *ABC*, 19 de marzo de 1946.
- CUEVAS, Antonio, "Treinta películas mejicanas (sic) han sido rechazadas por la censura" *Espectáculo*, enero-febrero, 1952.
- DÍAZ LÓPEZ, Marina, *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1952)*, Madrid, Tesis. Edición realizada por la autora, 2002.
- ELENA, Alberto, "La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa", *Tras el sueño. Actas del centenario. V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Madrid, Cuadernos de la Academia, núm. 2, enero de 1998.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, "La lección de *Enamorada*" en: *Primer plano*, 11 de abril de 1948.
- FRUTOS LUCAS, Eva, "1907-1931. Apreciaciones generales de la prensa cinematográfica durante ese periodo", *Cinema 2002*, Madrid, Núm. 44, oct. 1978.
- GALLARDO, José Luis B. "Ese embaucador folclore mexicano" en *Cámara*, 1º de diciembre de 1947.
- "Crítica de estrenos", en: *Cámara*, 1º de noviembre de 1949.
- GÓMEZ TELLO, José Luis, "Crítica de los estrenos" en *Cámara*, 30 de junio de 1946.
- LÓPEZ, Pedro Amalio, "Confesiones de un espectador. Nuestro público ante la producción mexicana" en: *Cámara*, 15 de octubre de 1949.
- "Vacaciones retribuidas" en *Objetivo* Núm. 6, 6 de junio de 1955.
- RAMÍREZ BERG, Charles, "Los cielos de Figueroa y la perspectiva oblicua: Notas sobre el desarrollo del estilo mexicano clásico" en: *Estudios cinematográficos*, México, CUEC, Año 3, núm. 8 mayo-junio 1997.
- REYES, Aurelio de los, "Aspectos del intercambio cinematográfico entre México y España en los veinte" en: *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, 22 de febrero de 1996, pp. 41-47.
- RODENAS, Miguel, "Estrenos en los cines" en: *ABC*, 25 de junio de 1946.
- RODENAS, Miguel, "Estrenos en los cines" en: *ABC*, 11 de julio de 1950.
- SUÁREZ, Rubén, "Los peligros de una técnica" en: *Cine Mundo*, 21 de mayo de 1955.
- TUÑÓN, Julia, "Una escuela en celuloide. El cine de Emilio Indio Fernández o la obsesión por la educación" en: Solange Alberro y Aurelio de los Reyes (eds.) *Las imágenes en la historia de*

México porfirial y posrevolucionario, Historia Mexicana, Ciudad de México, Vol. XLVIII, octubre-diciembre de 1998.

Artículos sin firma:

“Entre México y España”, *Cine Español*, 22 de diciembre de 1935.

Primer plano, 29 de diciembre de 1940.

“Estreno triunfal de *Enamorada*”, *Primer plano*, 18 de abril de 1948.

“Mensaje al *Indio* Fernández”, *Cine Mundo*, 12 de enero de 1952.

FILMOGRAFÍA

Allá en el rancho grande, Fernando de Fuentes, 100 min

Flor Silvestre, Emilio Fernández, México, 94 min.

María Candelaria, Emilio Fernández, México, 101 min.

Las abandonadas (*La sombra enamorada*) Emilio Fernández, 101 min.

Pepita Jiménez, Emilio Fernández, 84 min.

Enamorada, Emilio Fernández, México, 99 min.

Salón México, Emilio Fernández, 95 min.

La malquerida, Emilio, Fernández, 90 min.

Nosotros dos, Emilio Fernández, 85 min.

Leer **2789** veces

Publicado en [Artículos Académicos](#)

Etiquetado como

- [Emilio Indio Fernandez, mexican film, nationalism, film press, transnationality](#)
- [Emilio Indio Fernández, cine mexicano, nacionalismo, prensa cinematográfica, transnacionalidad](#)

Yolanda Minerva Campos

Es profesora e investigadora de la Universidad de Guadalajara y coordinadora académica de la REDIC. Sus líneas de investigación son la Historia del cine mexicano y la Historia de la prensa cinematográfica.