

El indio, sencillo y bueno, enamorado de la india, bella y cándida, en un paisaje de maravilla, como representación visible de la Naturaleza. Y estos amores son contrarios a los de algún civilizado, voraz y sordido, nacional o extranjero, que viene a ser la mano de la fatalidad clásica. De una forma u otra, este es el tema eterno de la obra de Fernández. Lo repite hasta agotarlo y, cuando lo abandona, se pierde. Porque el tema no existe como tal. Existe la gran tragedia del indio americano que, desde los conquistadores españoles hasta hoy, no quiere adaptarse a la civilización que no es la suya, y poco quiere adaptarle, sino explotarlo; salvo las eternas excepciones. Cuando más grandes y sólida ha sido la civilización a la que se enfrenta, más dura y constante es su insistencia frente a la civilización nueva. Que es asunto muy distinto —con otros muchos— del tratado por el realizador y su argumentista.

Este sentido fatalista y clásico, magníficamente logrado en sus films, les da un aire de mito, de rito, y una solemnidad religiosa. Por aquí, Fernández toca realmente el tiempo eterno de lo mejicano, guardado en el alma del indio. Y para este hieratismo ritualista, Emilio Fernández ha levantado —con Figueroa— el gran edificio de las más bellas imágenes. El manierismo ha de ser la forma de tal tema. Esteticismo de alto vuelo, con todos sus méritos y valores, pero también con todos sus peligros frente al futuro.

Una de las más considerables aportaciones de Fernández al cine universal, y concretamente al cine de habla española, ha sido la reelaboración de las grandes imágenes, de las bellas, elaboradas, deliciosas imágenes cinematográficas. Como en el cine japonés. Porque el cinema es también imagen, tanto como ritmo del que aquí ellas son el vehículo visible. Su otra gran aportación fundamental es la creación de un cine rural, con aceptación mundial. El cine rural, el mundo de los labriegos, ganaderos, campesinos, no tiene públicos ni grandes, ni minoritarios. El cinema es un arte de ciudades, que se dirige preferentemente a los ciudadanos, en todas partes. No hay un cine rural verdadero, como tal: «Rapio» (1933), de Dimitri Kiranov, es sólo una excepción magnífica, entre otras. Cuando existe rebasa sus propios límites hacia problemas sociales generales, como en «Viras de iras», de John Ford. O hacia un espíritu nacional total, como es la pasión por la aventura y la hazaña, en los films de cow-boys. Emilio Fernández aborda, salva y realmente crea un cine rural, capaz de ser aceptado y admirado por sí mismo. Para ello, recurre a una máscara, imprescindible quizá: el exotismo. Y por aquí vuelve al mito del buen indio y a su alto esteticismo de las grandes, bellas, puras, extraordinarias imágenes. Por todo ello, Emilio Fernández tiene un primer puesto de honor en la cinematografía mundial, de cualquier tiempo.

## PELICULAS:

### Como actor:

Diversas como extra y «El código del Oeste» (The Western Code), 1933, en Hollywood; «Corazón bandolero», «Cruz-Diablo», «Tribus», «Janitio», 1934; «María Elena» o «Flor de fuego», «Juan Pistolas», «Celos», 1935; «El superloco», «El impostor», 1936; «Las cuatro milpas», «Adiós Nicanor», «Abnegación», 1937; «Aquí llegó el valentón», «Juan sin miedo», «El señor alcalde», 1938; «Con los dorados de Villas», «Hombres del aire», «Los del abajo», 1939; «El charro negro», «El sorro de Jalisco», «Rancho Alegre», 1940; «La cucarachas», 1958; «Los hermanos del Hierro», 1961; todas en Méjico.

### Como director:

«La isla de la pasión», 1941; «Soy puro mejicano», 1942; «Flor silvestre», María Candelaria, 1943; «Los abandonados», o «La sombra enamorada», «Bungambilla», 1944; «Pepe Gimenez», 1945; «La perla», «Enamorada», 1946; «Rio escondido», 1947; «Machovita» o «Belleza maldita», «Salón Méjico», «Punherbia», 1948; «La malquerida», «Duelo en las montañas», 1949; «Una vida de vida», «The Torch» (versión de «Enamorada», en Norteamérica), «Victima del pecado», «Las Marias», 1950; «Siempre tuya», «La bien amada», «Acapulco», «El mar y tú», 1951; «Cuando levanta la niebla», 1952; «La red», «Reportaje», «El rapto», 1953; «La rosa blanca» (en Cuba), «La rebelión de los colgados» (empezada por él y terminada por Alfredo B. Cereviana), «Nosotros dos», (en España), 1954; «La tierra del fuego se apaga» (en Argentina), 1955; «Una cita de amor», 1956; «El impostor», 1957; «Pueblito» o «El amor», 1961.

## FEUILLADE (Louis)

Director. Nació el 19 de febrero de 1873, en Lunel (Hérault), Francia. Murió el 26 de febrero de 1925, en Niza. La vida de este hombre es una continua paradoja. Nació en el sur de Francia, en las tierras de Tartarin, y dotado de una desbordante imaginación, trabajó en una de las industrias más importantes de la época, como un gran artesano del cine, a las órdenes de un industrial que apenas quería ser otra cosa. Era el último de los ocho hijos de una familia muy piadosa; una de sus hermanas llegaría a superiora de un convento y el muchacho le envían al seminario de Carcassonne; sus películas serán acusadas de corromper la moral social y poco menos que de complejidad moral



«María Candelaria» con Dolores del Río y Pedro Armendáriz

Es una desdichada imitación de los films de episodios norteamericanos y franceses sobre las hazañas de una banda de malhechores. Film primitivísimo y retratado, recargado de frases grandilocuentes y moralistas, en un momento en que ya, en el mundo, se realizaban películas comerciales de extraordinaria categoría. Este film tuvo un éxito colosal y se ha exhibido por cinco aldeanos durante treinta y cinco años. Quizá el cine de Méjico no haya olvidado nunca en esta lección. Y, al mismo tiempo, se intentan caminos supuestamente mejicanos: «Tubarés», «Santitas», «Chahútliloco...». El cine de Méjico muere, pues, su primera configuración desde su nacimiento.

El cine sonoro pone definitivamente en marcha la industria de películas mejicanas, sobre este mismo esquema. Pero la verdadera definición, el descubrimiento de un cine mejicano auténtico y el descubrimiento de Méjico en el cine es la obra de S. M. Eisenstein con «Que viva Méjico!» (1931). (Véase Eisenstein, S. M. y «Alejandró Nevsky»). Todo lo que Méjico proporciona al genial director ruso es lo mismo que éste va a dar al cinema mejicano. Sobre todo, el descubrimiento de un tiempo eterno e inmóvil en el espíritu de Méjico, que es su verdadero atemporal vital. No el de las cabalgatas guerreras por las llanuras y mesetas so-

ledadas y polvorientos, con sus jinetes galopantes y gritadores, los fusiles al aire. Esto es la historia y la anécdota y Eisenstein señala en profundidad, indica el camino hacia el alma cristalizada de Méjico. Exactamente, hacia el indigenismo. «Redes» (1934), de Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel, con fotografía de Paul Strand, es la obra que prácticamente inicia el gran cine mejicano, puesto que la obra de Eisenstein no se terminó nunca. Obra importante, con grandes imágenes, es una magnífica combinación de la forma plástica de «Que viva Méjico!» y la concisión de «El acorazado Potemkin». «Janitio» (1934), de Carlos Navarro, continúa en esta dirección; el principal actor es Emilio Fernández.

En esta línea se situará la mejor obra de Emilio Fernández como realizador. En torno suyo se constituye un equipo con el que va a obtener sus mejores éxitos y que, cuando se renueva, lo hace verdaderamente por sustitución de valores semejantes: Dolores del Río, la veterana gran actriz; Pedro Armendáriz, extraordinario actor; Gabriel Figueroa, uno de los grandes iluminadores del cine mundial; y Mauricio Magáleno, notable escritor y argumentista. «Flor silvestre» (1943), su tercera realización, es una de sus mejores obras. Combina el clásico film de acción mejicano, con el drama de costumbres y el profundo estat-

VILLEGAS LOPEZ

FERNANDEZ



«La Perla» con Maria Elena Marquez y Pedro Armendáriz

mo descubrieron por Eisenstein como núcleo central y vital de lo mejicano. La escena final del fustigamiento es de lo mejor que se ha hecho en cine, y da al director un prestigio y un crédito artístico que le permitieron abordar su siguiente película, «María Candelaria», en el mismo año, esta considerada como la obra cumbre de Fernández. El indigenismo, como tema, y la plástica herética, como forma, culminan aquí en imágenes de belleza extraordinaria. El tema simplismo de los amos de la gente del pueblo, contrarrestados por la fatalidad, va a ser el «viejo motivo» de la obra de Fernández, «La perla» (1946), sobre un cuento de John Steinbeck, quizá sea su film más logrado, porque es combinación del estatismo simbólico y el dinamismo de una persecución se contraponen y compensan como valores. «Dinorobada», en la misma fecha, vuelve en cierto modo a «Por silvestre», con sus antecedentes de la revolución, sobre una clara reminiscencia de «Marrucos», de Sternberg, «Río escondido» (1947), ruetera, en cambio, el tono y estilo de «La perla», pero sin ese equilibrio en la estructura del film. «Machucado» es una nueva versión de «Janizos» y puede decirse que, a partir de aquí, la obra de Emilio Fernández se diluye y pierde a lo largo de los años y de los films. «La red» (1953), muestra claramente el descubrimiento entre ese estatismo tan directo de Fernández y el dinamismo interno que requiere un tema como

este. Es un bello film poco logrado, aunque siempre con extraordinarias imágenes. Pero es un gran fracaso comercial, que va a provocar rápidamente el aislamiento y el ostracismo de este extraordinario director. Sus films siguientes carecen de una orientación precisa e incluso de la calidad y jerarquía de sus obras capitales.

Porque, en verdad, Emilio Fernández, como Roberto Gavaldón, como el Benito Alzarakí, de «El Cerezo», o el Carlos Vello, de «Ráncocas» y «Torron», o el productor Manuel Barbachano, entre otros, son excepciones en el cine de México. Aparte la eterna excepción genial de Luis Buñuel, «Huele» hecho en cualquier lugar que se encuentre. El cine mejicano, que ha llegado a ser comercialmente de suma importancia, con más de cien películas al año, es fundamentalmente industrial y popular. Apoyado en unos actores de gran renombre y, a veces, de grandes méritos, ha conquistado comercialmente la América latina, contra los cinemas argentinos y español. Y este hecho pesa demasiado sobre su cinematografía, para poderle salvar en nombre del arte cinematográfico. Pero este cine comercial mejicano es, salvo excepciones, de una modestia y de una mediocridad desdichables. Negativismo que va asumir al cine azteca en crisis cada vez más largas y amargantes. Pero decir que la obra y la personalidad de Emilio Fernández han sido obscuras y destruida por el comercialismo de la producción ambiente,

VILLEGAS LOPEZ

FERNANDEZ

apenas es decir nada. Y tratar de ofrecer aquí las causas verdaderas, hondas y complejas, que corren desde dentro la obra de Emilio Fernández sería pretender demasiado. Porque en ningún lugar el cine está aislado de los problemas de su país, pero en México está más vinculado quizá que en ninguna parte. Solo es imprescindible señalar la posición general del arte hispanoamericano, situado en este dilema básico: un arte nacional, que puede ser indígenista o no, y un arte internacional, que puede ser europeista o no. Y dentro de este esquema general, cada país tiene el suyo propio, trazado con sus circunstancias genitivas. En México hay un arte nacional, con gran sistema indigenista, porque México tiene hondamente intrínseca su civilización actual variada de las más grandes civilizaciones pre-colombinas, en muy diversas formas y estratos. Que está viva en el espíritu popular: las fiestas cristianas están llenas de reminiscencias paganas y aún hoy pueblos remotos donde los periódicos se editan en lenguas española y azteca. Su gran arte pictórico y su considerable literatura subterránea esta dirección.

Y por otro lado, su proximidad geográfica, a los Estados Unidos, sed coloso del Norte, que hace bien poco les arrebató inmensas extensiones de su territorio por la ley del más fuerte. Esta vecindad esta hecha de resentimiento y de

afinación, en igual medida. Seguramente el internacionalismo de su arte, y concretamente el cosmopolitismo de su cine, vienen de ahí, de la competencia a Hollywood. Toda una materia de problemas en ebullición concurren sobre el cine mejicano.

Emilio Fernández, al elegir el camino nacional e indigenista, toma la resolución más cierta, pero también la más difícil. Va contra la corriente general del cine industrial del país. Y va a afrontar uno de los problemas capitales, no sólo de México, sino de la América hispana: el del indio. Fernández, con la colaboración de Magaleno, lo plantea de la manera más simplista y antológica: recoge el viejo mito del «hombre salvaje», para convertirlo en el mito del «hombre indio». Es la utopía de los siglos XVI al XVII, que llega hasta Rousseau, según la cual los salvajes eran, invariable e inevitablemente, buenos y felices en contacto con la madre Naturaleza. El hecho de que muchos de ellos fuesen canchales, no lograba mejorar esta fe en la bondad del hombre y la generosidad de las fuerzas naturales. Pero no era cierto, porque ni el salvaje era bueno por antonomasia, ni la Naturaleza da nada generosamente. Sobre este viejo mito, con reminiscencias del Paraiso terrestre y de la perdida Edad de Oro, Emilio Fernández levanta los paraisos de sus films.



«Río Escondido» con Maria Felix y Domingo Soler