

Tu mirada me descubre: el “otro” y la reafirmación nacionalista en el cine mexicano. En torno al premio a *María Candelaria* (Fernández, 1943), en Cannes

Julia Tuñón

Emilio Fernández, autor emblemático de la llamada escuela mexicana de cine, tenía un estilo propio que sólo fue valorado en México cuando se le otorgó a su película *María Candelaria* la Gran Palma de Oro *Ex-Aequo* en el Festival Internacional de Cannes, Francia. En este trabajo di la palabra a los cronistas cinematográficos del diario *Excelsior*, y sobre todo de las revistas *El Cine Gráfico* y *Cinema Repórter*, que escribieron entre los años de 1934 a 1949, para exponer ese proceso peculiar, que tanto muestra del talante de los mexicanos en los asuntos del poder y del reconocimiento externo. El tema da cuenta también del campo de tensión en el que se entrecruzan ideas de diverso orden respecto al papel del cine en la sociedad y al proyecto de país que se desea, y que bandean entre el localismo y/o nacionalismo y el cosmopolitismo, entre las tradiciones y la modernidad que expresa la crítica de cine, pero que simultáneamente construye el problema, del que participa la cultura al uso y el ambiente intelectual durante la primera mitad del siglo XX.

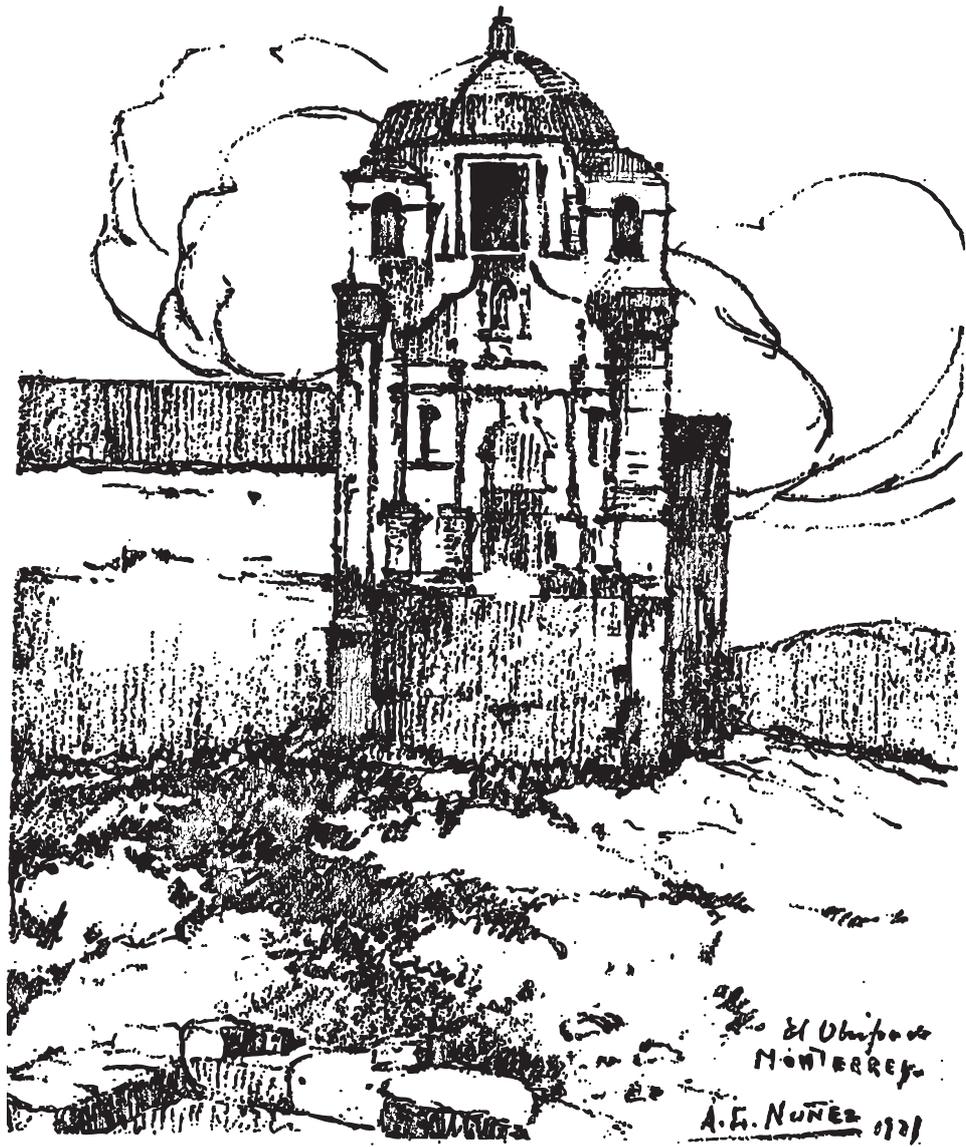
Efectivamente, cuando en 1946 el filme —realizado en 1943 por el equipo de Emilio Fernández en la dirección, Gabriel Figueroa en la fotografía, Mauricio Magdaleno en la adaptación, estelarizado por Dolores del Río y Pedro Armendáriz— ganó el consagrado premio, la conmoción que se produjo en el medio cinematográfico mexicano fue notable

y el hecho influyó en los conceptos acerca de lo que debía ser el séptimo arte en el país. Ese año, debido al final de la Segunda Guerra Mundial, el premio tuvo un carácter más celebratorio que competitivo y fue compartido por otras diez películas. En esa peculiar ocasión se consideró que “a fin de no herir ninguna susceptibilidad no debía haber premio internacional para el mejor film”,¹ aunque al final se cambió este criterio para dar los máximos galardones (por película y dirección) a *La batalla del riel* de René Clément. Los premios principales fueron para la música, los actores, el argumento y la fotografía, que ganó el mexicano Gabriel Figueroa. Otra sección del concurso otorgó los llamados premios nacionales, y es en ella que *María Candelaria* compartió méritos con otras diez películas.

En 1947, en el Festival de Cine en Locarno, Suiza, la película ganó tres premios más.² En Cannes, Emilio Fernández destacó como un director de gran sentido plástico y Gabriel Figueroa como fotógrafo, y con ellos el nombre del cine de México figuró junto al de los países más poderosos del mundo. La discusión acerca de los merecimientos

¹ Emilio García Riera, *Emilio Fernández. 1904-1980*, Guadalajara, CIEC-Universidad de Guadalajara, 1987, p. 55.

² Segundo premio de actuación para Dolores del Río, Segundo premio de actuación para Pedro Armendáriz y Primer premio de fotografía para Gabriel Figueroa; Emilio García, Riera, *op. cit.*, p. 56.



de cada uno de ellos se inició entonces, y ha tenido diversas posturas hasta hoy.

Para Emilio Fernández el punto significó una vuelta de tuerca que lo lanzó a la fama. Los premios que ganó el director o sus películas se convirtieron en una gran responsabilidad. Su hija Adela recuerda que cuando *El Indio* fue a Europa a recibir los galardones “a todos ellos asiste como si fuera un embajador de México, siempre dispuesto a difundir los valores de nuestro país y a despertar el interés y el cariño hacia estas tierras”.³ En su casa se ostentaron con orgullo sus diplomas.

La película y el nacionalismo fílmico

María Candelaria narra los amores desgraciados de una pareja en Xochimilco, en los últimos años del porfiriismo. Lorenzo Rafael y María Candelaria quieren casarse y trabajan y crían a una marranita que habría de permitirles los medios para hacerlo, pero la muchacha es rechazada por la comunidad porque su madre fue prostituta. El clímax narrativo lo provoca una pintura que hace un artista, en el que completa el rostro de María Candelaria con el cuerpo desnudo de otra modelo. El cuadro es visto por todo el pueblo y el hecho desata el designio fatal, apenas contenido y anunciado desde el inicio del filme: María Candelaria muere apedreada por una colectividad irracional y sanguinaria, mientras Lorenzo Rafael paga un castigo injusto en la cárcel. Esta trama básica lo fue también de la de película *Janitio* (Navarro, 1934) que protagonizó Emilio Fernández y sería una obsesión para nuestro director, pues en 1948 realizó un *remake* de esta historia: *Maclovía*. Ambas abrevan notoriamente de *Tabú* (Murnau, 1929).

Esta obsesión de Fernández tiene que ver con la soledad y la lucha que aqueja a los seres humanos, con la tensión que existe entre su ser natural y su ser cultura.⁴ Esta tensión se mani-

fiesta en los conflictos sociales entre los propios indios y con el mestizo, que es el villano de la historia. Emilio García Riera hace notar cómo los tres personajes blancos del filme, el cura, el pintor y el médico, representan el poder de la Iglesia, el arte y la ciencia.⁵

El drama inicia cuando el pintor cuenta la historia acontecida años atrás. El portavoz autorizado para hablar por los indios es el hombre blanco, es él quien mira al “otro” y quien le da palabra. Es precisamente la mirada “civilizada” la que da cuenta de la historia y permite existir al filme. Algo similar ocurrirá con la interpretación de la película y la forma en que se reacciona en México ante el premio obtenido en Cannes.

La escuela mexicana de cine, que en realidad se reduce al director y a su equipo, se caracteriza por una intención explícita de construir una nación. Son años de nacionalismo, y desde los años veinte éste adquiere un tono preciso, que en mucho abrevia de las ideas de Ignacio Manuel Altamirano al encontrar lo propio en los tipos, tradiciones y objetos de la cultura popular. En el propósito nacionalista el arte tiene una función medular desde que José Vasconcelos fomentara el muralismo, que Emilio Fernández considera un modelo.

En mucho, esta construcción imaginaria de la nación se realiza mediante por lo que Eric Hobsbawm considera “la invención de la tradición”.⁶ Las representaciones de diverso orden desempeñan la labor de concretar las ideas y expresar variados territorios. Cine, radio, carpas, prensa influyen en la construcción de una imagen del mexicano en que lo nacional se asocia con lo popular. En el nacionalismo mexicano se confunden a menudo los términos patria, estado, gobierno y nación. Una situación análoga se da en el cine de *El Indio* Fernández: su nacionalismo es confuso y contradictorio, pero, eso sí, beligerante y manifiesto. El director hace gala de sus obsesiones

mito. *Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Conaculta-Imcine (Arte e imagen), 2000.

⁵ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 62.

⁶ Eric Hobsbawm, “Inventing Tradition”, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *The Invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

³ Adela Fernández, *El Indio Fernández. Vida y mito*, México, Panorama, 1986, p. 220.

⁴ Julia Muñón, “Un regard derrière les grilles”, en Paulo Antonio Paranagua, *Le cinéma mexicain*, París, Centre Georges Pompidou, 1992; Julia Tuñón, *Los rostros de un*

personales desde su primera película, *Clipperton* o *La isla de la pasión* (1941). Su cine se convierte en un instrumento para el nacionalismo, el indigenismo, la causa agrarista, la necesidad de la educación y muestra el honor y la dignidad esencial de los mexicanos. Como recurso para la exaltación de estas ideas muestra paisajes, tipos nacionales, objetos de artesanía y grandes obras de arte, usos y costumbres tradicionales y la música popular, elementos que se integran para conformar un estereotipo de nación. Se trata de un país hecho por símbolos, por el cine los símbolos son la propia pasta del lenguaje.

Los antecedentes de este nacionalismo filmico se remontan a 1916, en los intentos de Manuel de la Bandera.⁷ En 1917 Enrique Rosas y Mimí Derba fundaron Azteca Films, con la intención de hacer un cine propio y digno, y con este intento “atrás quedaba el cine inconscientemente nacional para dar lugar a un cine conscientemente nacionalista”.⁸ Se trata de una imagen reactiva a la que se producía en el cine estadounidense, donde el mexicano era el borracho, el bandido, el traidor.⁹ De la Bandera y Derba proponen un cine mexicano para que “se sepa allende los mares que en nuestra patria hay gente culta, que hay cosas dignas de verse y que ese salvajismo, ese atraso en que se nos presenta en falsas películas de cine, si acaso, puede ser un accidente [...] pero no una generalidad”.¹⁰

Las escenas que Sergéi Eisenstein filmó en 1931 y 1932 rescatan filmicamente al indígena y de ahí abrevó Fernández no sólo en forma evidente, sino además explícita. Las imágenes del equipo soviético muestran un estilo y una plástica peculiar, pero también un carácter crítico

⁷ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987; Luis Reyes de la Maza, *Programas y crónicas del cine mudo en México, 1895-1920*, México, UNAM, 1968; Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989.

⁸ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México (1896-1930). Vivir de sueños*, México, UNAM/Cineteca Nacional, 1981, vol. I, p. 202.

⁹ Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, 1987, p. 58; Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, 4 vols., México, Era/Universidad de Guadalajara, 1987-1988.

¹⁰ Citado por Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, 1987, pp. 34-35.

evidente, que *El Indio* retomaría, aunque en un discurso cargado de ambivalencias y contradicciones.¹¹ Cuando Sol Lesser edita algunos de los *rushes* del soviético y nombra a su película *Tormenta sobre México*, algunos consideran que denigra a la nación, pero otros señalan que la enaltece. Para el exhibidor José U. Calderón “encierra el motivo sentimental de la más pura estirpe, de la más real visión que jamás se haya llevado al cine”,¹² y José Juan Tablada afirma que “a los sombríos sarapes los hizo aparecer con dignidad de togas sobre cuerpos heroicos”.¹³

Es claro que asistimos a una construcción simbólica de la nación y a una mirada externa que influye sobre la interna, acostumbrada al olvido. Elena Poniatowska rescata el testimonio de Dolores del Río al regresar a México:

¡Cuando vine, en 1941, el mundo entero estaba descubriendo a México, y de los Estados Unidos venían muchos de los turistas! Fue algo así como el nacimiento del país a la cultura y al arte. Las piezas prehispánicas empezaron a cotizarse a precios muy altos; se vendían en Nueva York y los coleccionistas se las disputaban. ¡Todo el mundo emprendía expediciones a las pirámides y asistía a las conferencias de arqueología!¹⁴

En los tempranos años cuarenta es constante en la prensa cinematográfica la discusión en torno a la necesidad de forjar una industria filmica con un carácter estético propio, aunque había discrepancias en torno a la manera de hacerlo, esto es, en cuanto a los temas, las tesis, los géneros y la plástica necesaria para lograrlo. Fernández tenía una propuesta precisa. El director recoge una idea generalizada en su tiempo y la traduce al lenguaje cinematográfico. Él se asig-

¹¹ Julia Tuñón. “Sergéi Eisenstein y Emilio Fernández, constructores filmicos de México. Los vínculos entre la mirada propia y la ajena”, en *Filmhistoria*, vol. XII, núm. 3, 2002 (<http://www.pcb.ub.es/filmhistoria>).

¹² “El suceso de año nuevo”, en *El Cine Gráfico*, núm. 39, 31 de diciembre de 1933-1 de enero 1934, p. 8.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Elena Poniatowska, *Todo México*, México, Diana, 1994, vol. II, p. 33.

nó la tarea de hacer un cine propio: “Todo lo que yo he hecho no lo he inventado [...] es México el que nos ha dado el valor de nuestras películas porque mis películas son basadas en la vida mexicana.”¹⁵

También es claro que, pese a su carácter nacionalista, la industria mexicana seguía muchos de los esquemas narrativos y estilísticos de Hollywood. El mismo *Indio* estaba consciente tanto de sus influencias eisensteinianas cuanto hollywoodenses, en particular las de John Ford.¹⁶

Su idea de México influyó sobre la que se tenía de este país en el extranjero, pero también en su interior. El premio en Cannes llegó en una coyuntura precisa, en la que su discurso engarzó con las necesidades europeas de la posguerra y el punto reificó su discurso. *El Indio* pretendió presentar el valor de lo mexicano a través de una serie de objetos y de la dignidad de sus protagonistas, mientras en Europa la mirada recuperaba, como valor, la inocencia de los pueblos marginados de la civilización.

La crítica y el nacionalismo fílmico

En estos años los críticos de cine, a través de artículos publicados en periódicos, insisten en la necesidad de que el cine mexicano encuentre un tono, aborde una serie de temas y represente una estética propia, para lo que solicita el olvido de los trillados temas de charros y chinas poblanas y las convenciones del melodrama. El asunto es complejo porque no se sabe bien cuáles son los méritos nacionales que deben exaltarse, ni tampoco los medios para lograrlo. Por un lado se quieren superar los aspectos que dan al cine mexicano una personalidad y un mercado, el de comedias rancheras, folcloristas e indígenas, de añoranza porfiriana, melodramas o dramas de la literatura mundial con “[...] argumentos [que] en la generalidad de los casos no responden a un sentimiento nuestro ni proveniente de nuestras costumbres e idiosin-

¹⁵ Julia Tuñón, *En su propio espejo. Entrevista con Emilio “Indio” Fernández*, México, UAM-Iztapalapa (Correspondencia), 1987, p. 75.

¹⁶ *Idem.*

crasia”.¹⁷ El discurso en favor de un cine propio y de mayor calidad no coincide con un momento en el que las mieles del éxito de *Allá en el rancho grande* son aún dulces. Existe un campo de tensión entre los buenos deseos de la crítica y el cine comercial, que procura nutridos dividendos a sus productores. Volveremos sobre este tema.

Una nota representativa de la posición de los críticos se titula “Para ser cine nacional necesita ser nuestro”, y en ella se pide “[...] hacer cine propio, de temas históricos y costumbristas y no copiar a Hollywood [...] ilustrar al mundo lo que tenemos en casa y que es digno de admiración. Así seremos mejor comprendidos y, si se quiere, más respetados y hasta queridos”.¹⁸ Lo nuestro, entonces, son las costumbres, el pasado y los paisajes. Se busca una construcción de nación que homogenice las diferencias, que ponga el acento en lo común, y eso ineludiblemente provoca una mixtificación. Se trata de crear un territorio propio, y para hacerlo se construye un estereotipo, pero con él se pretende acceder a lo universal, dar al cine “internacionalidad y desarrollo lógico según nuestra idiosincrasia”.¹⁹ Se quiere construir un modo universal de ser mexicano.

Esto implica algunos problemas que se justifican con la juventud del país, “juventud que significa falta de madurez, no se ha resuelto a formar con valentía su verdadera estructura psicológica, mejor dicho, ha tenido miedo a descubrirla y por eso sigue con el pensamiento y los ojos fijos en la vieja Europa y especialmente en España”.²⁰ La influencia de la mirada al “otro” se reconoce manifiesta. ¿Cómo reaccionarán los críticos cuando de ser mirados se trate?

Aquí es clara la idea de Samuel Ramos, acerca de un complejo de inferioridad en los mexicanos.²¹ Otro autor considera que el problema se debe a

¹⁷ “Nuestros deseos para 1943”, en *Cinema Repórter*, núm. 232 A, p. 1.

¹⁸ “Para ser cine nacional necesita ser nuestro”, en *El Cine Gráfico*, núm. 53, 1 de abril 1934, p. 3.

¹⁹ “Pequeños comentarios intencionados”, en *El Cine Gráfico*, núm. 87, 25 de noviembre 1934, p. 3.

²⁰ “Nuestros deseos para 1943”, en *Cinema Repórter*, núm. 232 A, p. 1.

²¹ Samuel Ramos publicó en 1934 su célebre ensayo *El perfil del hombre y la cultura en México*.

que el país es de mestizos y no se entiende ni al europeo ni al indio “[...] del que nada sabemos ni hemos querido conocer, para desfigurarlo haciéndolo hablar en parábolas y en sintaxis figuradas, dándole nuestros mínimos problemas, a lo que es peor, lo que creamos nuestros problemas”. El cine, como vehículo cultural, debe suprimir esos “[...] residuos fortaleciendo el alma realmente americana [...] Hay que ir al pueblo, convivir con él, observar sus costumbres, ponernos en contacto con su dolor y, sobre todo, recordar que ya no somos un país mestizo, sino que tenemos nuestros propios perfiles”.²² Ciertamente su crítica adolece de un concepto claro de mestizaje.

Por otro lado, algunos consideran que se deben hacer: “¡Cantos hermosos a nuestro país que nadie ha pretendido entonar! Maravillosos poemas mexicanos que orgullosamente pasearían la hermosura y nobleza de esta tierra por el mundo! [...] El cine, en su mira más noble, tiende a enaltecer antes que a nadie al país de su origen [...] Eso mismo debe preocuparnos, mostrar al mundo lo que tenemos en casa y que es digno de admiración”,²³ entre lo que se cuenta costumbres, paisajes, música, etcétera; mientras otros consideran que “ya es necesario ponerles saco a los personajes del film nacional; saco, overol o lo que ustedes quieran. Pero ya no más pantaloneras mal bordadas”.²⁴

Durante los años que siguen la situación del cine nacional se agrava, pues el término de la guerra es también el de las condiciones que favorecen a la industria. Se piensa “[...] que el cine nacional se encuentra ya en el momento de perder su nacionalidad, que en el dintel de sus puertas suenan ya las voces de la invasión”.²⁵ Por eso:

Ya hay que cambiar la ruta, o cuando menos desviarla un poco. Ya se explotó el rancho: queda la ciudad. Puede empezarse con el

²² “Nuestros deseos para 1943”, en *Cinema Repórter*, núm. 232 A, p. 1.

²³ *El Cine Gráfico*, núm. 53, 1 de abril 1934, p. 3.

²⁴ *Anuario de El Cine Gráfico*, núm. 226, enero 1938, p. 184.

²⁵ “El cine sigue su marcha”, en *El Cine Gráfico*, núm. 658, 7 de enero 1946, p. 18.

barrio, tema muy interesante; puede continuarse con el hogar de la clase media, que abunda en rincones de fácil explotación. Y se terminará en hacer obras de situación universal [...] Por lo pronto ya la película de charros llenó su objeto: meter a la gente dentro de la producción nacional.²⁶

En estos años las ideas más frecuentes en la crítica fílmica son la del fracaso inminente de la industria, la crítica a la imitación de otras cinematografías y la propuesta del nacionalismo, pues “¿Por qué abordar temas que no se conocen y, sobre todo que no se sienten?”²⁷

Por eso el cine de *El Indio* representa una opción. En 1941, con motivo de su primer filme, *La isla de la pasión*, María Luisa Algarra lo entrevista y él declara buscar “un modo de expresar el espíritu de México, un destructor de los falsos ‘tipismos’, siempre perniciosos [...] Hacer cine tiene que ser otra manera de reverenciar, de servir a la patria”.²⁸ El director enarbola el estandarte del cine de calidad expresado por la crítica: *Flor silvestre* (1943) se considera “mexicana hasta las cachas”,²⁹ y provoca una pregunta y una respuesta: “¿Qué busca México en el cine con tanto ahínco? Pues, hombre, se busca a sí mismo aunque sólo sea para encontrarse de cuando en cuando, como en el glorioso film nacional ‘Flor silvestre’”.³⁰

Los avatares de *María Candelaria*

María Candelaria es la siguiente película producida por Films Mundiales, de la cual es gerente Agustín Fink. Emilio Fernández recordaba

²⁶ *Anuario de El Cine Gráfico*, 1938.

²⁷ Ma. Luisa Algarra, “¿La producción cinematográfica está fuera de órbita?”, en *Cinema Repórter*, núm. 203 A (número extraordinario por la entrada a la guerra), 1942, s.p.

²⁸ Ma. Luisa Algarra, “Habla un autorizado. Emilio Fernández. Luchador, vencedor y consejero”, en *Cinema Repórter*, núm. 207 B, 1942, pp. 8-9.

²⁹ “Lo estrenado hasta el miércoles”, en *Cinema Repórter*, núm. 250 C, 1 de mayo 1943, p. 32.

³⁰ Gonzalo Becerra, “El cine sigue su marcha”, en *El Cine Gráfico*, núm. 509, 9 de mayo, 1943, p. 3.

que escribió el primer guión en trece servilletas de papel que regaló para su santo a Dolores del Río.³¹ La versión original se llama *Xochimilco*.

Desde los primeros momentos de la filmación hay seguimiento del desarrollo de la cinta, en gran medida porque Fink tiene asignada en algunas revistas una sección para dar cuenta de sus producciones. Se registran así los preparativos de los actores; por ejemplo, se dice que Dolores del Río visita Xochimilco para conversar con la gente del lugar. Todavía carga el estigma de ser pro-*yankee*, y como conjuro se le muestra “viendo las inquietudes y los problemas de la raza, sintiendo sus tragedias [...] el íntimo soplo [...] del alma del pueblo”.³² También se habla de los paisajes que fotografiara Gabriel Figueroa y de anécdotas diversas durante el rodaje.

Se anuncia el filme como un estandarte de la nacionalidad: “[...] la película, impregnada de la mayor femineidad, la de más hondo carácter racial y la más nuestra, la que será un emblema de México en todas las pantallas del mundo de habla española será *Xochimilco*”.³³ Lo será porque los intérpretes “[...] no desdénaron vestir los modestos trajes de nuestros indígenas ni hablar con ellos, comer como ellos comen, trabajar como ellos trabajan y finalmente sufrir como ellos sufren”.³⁴ Esta actitud participativa se vincula con la vieja discusión: “Films Mundiales con *Xochimilco* vienen a demostrar que todavía quedan en México aspectos inexplorables, asuntos dignos de interés y paisajes que merecen ser conocidos y difundidos, haciendo al mismo tiempo una labor artística y una labor patriótica”.³⁵

La cinta se presentaba como un exponente del “cine de calidad”. En noviembre de 1943 se dijo que “antes de un mes quedará terminada esta película, que está llamada a hacer sensación

en todo el mundo”,³⁶ y se atrevieron a vaticinar que Gabriel Figueroa dejaría de ser el mejor fotógrafo mexicano para serlo a nivel internacional, “aunque a muchos parezca extraño que un mexicano pueda llegar a obtener un título mundial como éste”.³⁷

Parecen adivinarse los avatares que disfrutaría. El equipo se apura para terminar el filme y estar “[...] a tiempo para competir con las mejores películas del año por todos los premios”³⁸ —se refiere a los que otorgan las asociaciones de periodistas, pues todavía no existen los Arieles.³⁹

Las noticias alrededor del filme son curiosas. Se dice que los dueños del Tampico Club construyen un restaurante cerca de Xochimilco que se llamará “María Candelaria” y para diciembre de 1943 han gastado setenta mil pesos para abrir una carretera y setenta mil para publicidad.⁴⁰

El proyecto de un “cine de calidad” se vincula con el mundo de los intelectuales mexicanos. Emilio Fernández gustaba de presumir una gran amistad con los muralistas y escritores, pero según Mauricio Magdaleno: “[...] la mayor parte de los literatos mexicanos nos veían con desprecio. Todo el mundo intelectual prefería el cine europeo. Nosotros éramos como gente de poco fiar [...] nos sentíamos molestos”.⁴¹ Recuerda que en una reunión en casa de Diego Rivera “Emilio se indignó y salió de la casa, furioso. Él estaba seguro de estar haciendo una obra maestra” con *Xochimilco*, y Diego no compartía con él esta convicción. Tampoco Magdaleno, a quien le molestaba en especial el asunto del folclorismo y la anécdota de la prostituta.⁴² Diego Rivera consideró que “[...] ese mamarracho de *film*, *María*

³⁶ “Noticiero Films Mundiales”, en *El Cine Gráfico*, núm. 537, 14 de noviembre 1943, p. 13.

³⁷ *Idem*.

³⁸ *Idem*.

³⁹ La entrega del Ariel surge después de la fundación de la Academia Mexicana de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, el 3 de julio de 1946. La primera ceremonia de entrega es en mayo de 1947.

⁴⁰ S. Blanco, “La primera intención”, en *Cinema Reporter*, núm. 31, diciembre 1943, p. 16.

⁴¹ Paco Ignacio Taibo I, *El “Indio” Fernández. El cine por mis pistolas*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986. p. 81.

⁴² “Entrevista a Mauricio Magdaleno”, en Eugenia Meyer (coord.), *Testimonios para la historia del cine mexicano*,

³¹ Beatriz Reyes Nevares, *Trece directores de cine mexicano*, México, SEP (Sepsetentas, 154), 1974. p. 28.

³² “Noticiero Films Mundiales”, en *El Cine Gráfico*, núm. 521, agosto 1943, p. 13.

³³ “Noticiero Films Mundiales”, en *El Cine Gráfico*, núm. 534, 24 de octubre 1943, p. 16.

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Idem*.



Candelaria [...] será un éxito allende nuestras fronteras donde nuestra realidad se desconoce”,⁴³ pero es una “porquería de film, terrible atentado contra la realidad de nuestros indios”.⁴⁴ En el guión original de *Xochimilco* el pintor que configura el filme es precisamente Diego Rivera.

En la exhibición privada, Emilio Azcárraga, dueño del Cine Alameda y mandón de los circuitos de las salas, consideró que la película era pesimista, daba una falsa imagen de los indios y le cerró los canales de exhibición. Una huelga contra las compañías exhibidoras permite a Fink alquilar por su cuenta el Cine Palacio para su estreno, pero esa noche se suscitaron abucheos, gritos y comentarios agrios.⁴⁵ El público estaba formado por personas de diferentes grupos, entre los que destacaban los indios de Xochimilco, vestidos de calzón blanco. Ante la rechifla generalizada, el señor Oumansky, embajador de la URSS, apagó el alboroto con una defensa entusiasta del filme; la película se exhibió durante cuatro semanas en el Cine Palacio y más tarde participaría en el Festival de Cannes.⁴⁶

Esta defensa de un embajador europeo anuncia ya esa doble mirada que mencionamos antes: la película aparece cruzada por tensiones: mientras algunos mexicanos la rechazan por folclorista, otros la consideran “una embajador de nuestro prestigio [...], lleva en sus expresiones las más destacadas manifestaciones de nuestro arte puro, *sui generis*, auténtico; cuando es portavoz de la ideología mexicana, de su progreso y de su patriotismo [...]”, se considera que “¡Ahora sí ha nacido el signo mexicano!”;⁴⁷ sin embargo, la defensa de Oumansky sugiere que la cinta colma la mirada con que los extranjeros quieren ver a los mexicanos.

Una vez exhibida en México, las críticas que recibe son básicamente positivas, aunque Xavier Villaurrutia comenta que “Un poco más y

esta María Candelaria nos resulta una María Candelaria”,⁴⁸ refiriéndose a su color local. Efraín Huerta, en cambio, opina que “[...] dará la vuelta al mundo reconciliando a propios y extraños con este cine nacional, que no dudamos este año alcanzará su perfecta expresión”;⁴⁹ para Alfonso de Icaza, “La fama de Dolores del Río comienza ahora; se inicia con su María Candelaria y ha de recorrer el mundo entero” para acabar con un: “¡Así se hace patria, Sr. Fink!”.⁵⁰

En septiembre de 1944 se exhibe en Estados Unidos, en español, y en febrero de 1946 es doblada al inglés, con el título de *Portrait of María*.⁵¹ La crítica da cuenta de que la historia no se comprende por el público estadounidense, pero un crítico pone el acento en un punto medular: “¿Qué película tan rara! Si nosotros hubiéramos hecho una cinta como esta, nuestros vecinos del Sur hubieran dicho que era un film antimexicano”.⁵² Efectivamente, la ambigüedad está presente: aparentemente se rescata la dignidad y bondad de los mexicanos, pero los dobles mensajes contradicen este doble discurso.

En 1945 la prensa, con los periódicos *Excelsior*, *Cinema Reporter* y *El Redondel*, otorgaron los premios cinematográficos de 1944 y *María Candelaria* obtuvo los de producción, edición, fotografía, primera actriz y dirección.

Cannes, 1946

En un ambiente en el que coinciden el auge de la industria (la mexicana es, cuantitativamente la tercera del mundo después de Estados Unidos y la URSS) y la conciencia de su fragilidad, se reanuda en Cannes el Festival Internacional de Cine suspendido desde 1939, bajo los auspicios de los ministerios de Información, de Relaciones Extranjeras y de Educación Nacional.⁵³ México

México, Secretaría de Gobernación (Cuadernos de Cineteca Nacional, 3), 1976, p. 29.

⁴³ Emilio García Riera, *op. cit.*, 1987, pp. 53-54.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Paco Ignacio Taibo I, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁶ Adela Fernández, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁷ *El Cine Gráfico*, núm. 536, 7 de noviembre 1943, p. 2.

⁴⁸ Emilio García Riera, *op. cit.*, 1987, p. 50.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 48

⁵⁰ *Ibidem*, p. 50.

⁵¹ *Ibidem*, p. 55.

⁵² *Idem.*

⁵³ “Notas varias”, en *El Cine Gráfico*, núm. 636, 9 de septiembre, 1945, p. 5.

ha sido invitado. En septiembre de 1945 el desconcierto es manifiesto: *Pica y Huye* se pregunta: “¿El certamen de Cannes es una exposición de perros?”⁵⁴ El escepticismo es manifiesto, aunque ya Gabriel Figueroa había ganado en 1938 un premio en el Festival Internacional de Venecia por *Allá en el rancho grande* (De Fuentes, 1936).⁵⁵

En estos momentos se dice: “¡Quién sabe si logremos algún trofeo —para bien de todos lo deseamos— pero de una manera u otra habremos de sacar enseñanzas para el futuro”.⁵⁶ Esta nota es típica de las primeras noticias: la tónica es curarse en salud, prever el fracaso.

El Festival Internacional de Cine de Cannes se lleva a cabo del 20 de septiembre al 5 de octubre de 1946. En febrero, *María Candelaria* se había exhibido en París y se dice que tuvo éxito entre el público conocedor y exigente. En julio se envían ocho películas a Cannes, elegidas por una comisión,⁵⁷ que curiosamente omiten incluir *La barranca* (Gavaldón). Como dice *Pica y Huye*: “Todos quieren estar en Cannes [y] el ser escogido para ir al concurso internacional significa haber dado el golpe”.⁵⁸ Participan cincuenta películas y setenta cortos. El jurado está conformado por representantes de los países participantes. Por México está Rodolfo Usigli, a la sazón agregado de la embajada de México en Francia, y como representante de la industria filmica nacional acude, acompañado de Jacques Gellman, Mario Moreno *Cantinflas*, a quien un anuncio parisino proclama “*la vedette mexicaine*”.⁵⁹

⁵⁴ Pica y Huye, “Veinte pecados capitales”, en *El Cine Gráfico*, núm. 868, 11 de agosto 1946.

⁵⁵ Ernesto Román y Maricarmen Figueroa Perea, *Premios y distinciones otorgados al cine mexicano. Festivales*, México, Cineteca Nacional (Documentos de Investigación, 3), 1986.

⁵⁶ Wilgardú, “Editorial: Certamen Mundial Cinematográfico”, en *El Cine Gráfico*, núm. 645, 4 de noviembre 1945, p. 3.

⁵⁷ *María Candelaria* (1943), *Me he de comer esa tuna* (Zacarías, 1944), *Crepúsculo* (Bracho, 1944), *Flor de Durazno* (Zacarías, 1945), *Los tres mosqueteros* (Delgado, 1942), *La barraca* (Gavaldón, 1944), *La mujer de todos* (Bracho, 1946), y *Mamá Inés* (Fernando Soler, 1945).

⁵⁸ Pica y Huye, *op. cit.*

⁵⁹ “Cine Noticias”, en *El Cine Gráfico*, núm. 692, 22 de septiembre 1946, p. 4.

La idea de participar en el festival resultó halagadora:

Pero ya se sabe que todo derecho engendra una obligación, y al participar México oficialmente en ese certamen cinematográfico contrae de inmediato la obligación ineludible de mejorar su producción para continuar mereciendo figurar en él [...] Esto es el presente y quién sabe cómo seamos tratados y cuál sea el resultado. Pero para el futuro debemos obligarnos a estar en condición de competir ventajosamente en el terreno artístico con cualquiera de los demás. Sabemos que no es posible que podamos equipararnos a otros países en fastuosidad, carecemos de los elementos necesarios para ello y torpemente gastaremos el dinero [...]; nuestro camino debe ser mejorar constantemente la calidad artística del producto, para suplir debidamente la carencia de los poderosos elementos con que cuenta la *Meca* del cine.⁶⁰

Es clara la escasa confianza en un posible triunfo. *Pica y Huye* sintetiza: “no considera que una flor silvestre mexicana se pudiera poner con una rosa de Francia”.⁶¹ Las notas claramente condicionan al lector: se abre el paraguas antes de que llueva: la inferioridad de nuestro cine se nombra en casa antes de recibir la acusación del exterior. Pero también está el deseo, la vanidad. Al fin y al cabo la industria mexicana es importante y “es natural que en México los productores y artistas estén que muerden con ese concurso”.⁶² El complejo por el complejo de inferioridad se manifiesta:

Ya es necesario que México no se contente con derrotas honrosas en todas las competencias a que concurre. Es tiempo ya de que obtengamos triunfos alentadores y constructivos [...] Pocas, muy pocas veces son

⁶⁰ “Certamen Mundial”, en *El Cine Gráfico*, núm. 686, 11 de agosto 1946, p. 2.

⁶¹ Pica y Huye, *op. cit.*

⁶² *Idem.*

honrosas las derrotas. Únicamente cuando se ha peleado por un noble ideal contra fuerzas materiales superiores es cuando una derrota puede honrar [...] Ojalá que obtengamos un lugar digno que haga que los productores se sientan obligados a dignificar lo que hacen, y en otro próximo concurso mejoraremos en sitio hasta llegar a las cumbres del arte.⁶³

Mientras tanto, mejor reírse: “Es de suponerse que en este certamen triunfe una película sobre un agente de tránsito”.⁶⁴

El éxito

Pica y Huye escribe: “El que [se] mande a *María Candelaria* motivó serias sorpresas revolucionarias de que la utilizan de mandadera porque es indita”.⁶⁵ Sin embargo las primeras noticias que empiezan a llegar en septiembre modifican esta apreciación. Se sabe que la prensa francesa crítica *Los tres mosqueteros*, de *Cantinflas* y “[...] se vuelca en elogios para *María Candelaria*, a la que considera como una de las más valiosos exponentes del cine mexicano”.⁶⁶ Para inicios de octubre las noticias son más precisas:

El cable de la AP llenó de alborozo al gremio cinematográfico de México y rubricó una campaña en defensa del buen cine [*María Candelaria* ha sido aclamada...] por quinientos expertos [...] de todas partes del mundo. La ciudad francesa de las elegancias pudo admirar una auténtica joya cinematográfica mexicana, elogiando sin reservas los escenarios, la magistral dirección y la estupenda dirección [...] Se estaba frente a la crítica más experimentada del mundo y sin embargo la cinta fue ovacionada [...]

⁶³ “Certamen Mundial”, en *El Cine Gráfico*, núm. 868, 11 de agosto 1946, p. 2.

⁶⁴ Pica y Huye, *op. cit.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *El Cine Gráfico*, núm. 693, 29 de septiembre 1947, p. 4.

Hemos obtenido pues un legítimo triunfo, y esto debe estimularnos. No sólo debemos estar de plácemes, sino también dispuestos a proseguir la marcha sobre la senda trazada.⁶⁷

El primero que está de plácemes es *El Indio*. “Seguramente no hay en todo México un director más feliz que el gran director cinematográfico Emilio Fernández”, quien le dice al periodista: “Me acaban de decir que sólo *María Candelaria* y *César y Cleopatra* están ahora disputándose el primer lugar.”⁶⁸ La “rival” era una costosísima película inglesa de Gabriel Pascal. Muy en su estilo, Emilio Fernández aspira a todo y se ilusiona con facilidad. En cambio, “Lo que le sucedió a *Cantinflas* en Cannes fue de los perros. Los franceses no quieren un d’Artagnan con los calzones caídos, ¿pero podía decirse lo mismo de las francesas?”⁶⁹ Ciertamente, lo que atrae no es la comedia sino el drama, la poesía y magnificencia del cine indigenista. “Respecto a Cannes, *Cantinflas* opina que Cannes que ladran no muerden”.⁷⁰

Lo primero que se aprecia es el asombro por la elección, pero los méritos del filme se ven mediante los ojos del “otro”, que valida lo propio:

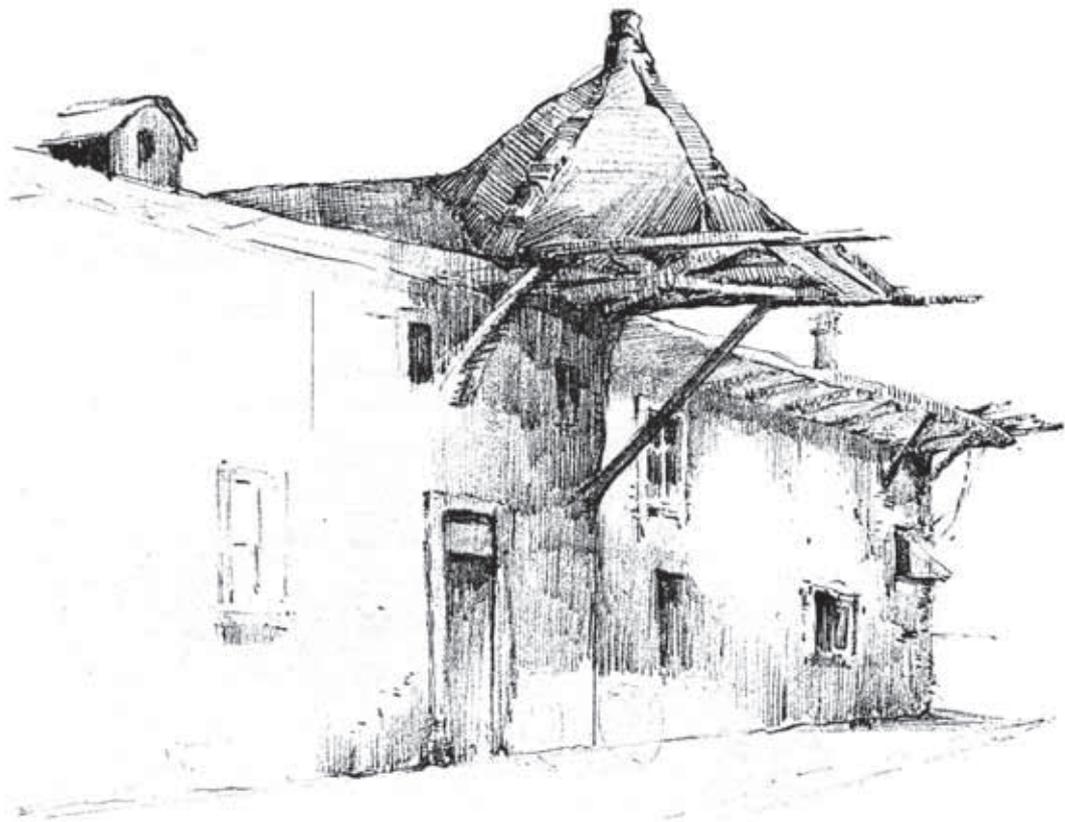
El cine mexicano era ignorado en ese lugar y la prensa en general al hablar de la cinematografía mexicana lo hace en forma despectiva, impresionados seguramente por la primera exhibición de *Los tres mosqueteros* que interpretó *Cantinflas*, para quien escribe cosas nada agradables [...] Para *María Candelaria*, que fue el segundo film mexicano que se exhibió, dice que es una cinta admirable que nos ofrece un México desconocido (costumbres sorprendentes y poesía), que está fotografiada maravillosamente e interpretada admirablemente por Dolores

⁶⁷ “Un triunfo legítimo de nuestro cine”, en *Cinema Reporter*, núm. 429, 5 de octubre 1946, p. 27.

⁶⁸ Pablo Capitán, “Primeros Planos”, en *ibidem*, p. 29.

⁶⁹ Pica y Huye, “Veinte pecados capitales”, en *El Cine Gráfico*, núm. 696, 13 de octubre 1946, p. 8.

⁷⁰ *Idem.*



del Río [a la que jamás había visto así] y una pléyade de comediantes a los que se pueden discernir el mejor de los elogios, diciendo el crítico del *Figaro* que ninguno de ellos tiene el aire de ser un actor y de estar representado delante del operador.⁷¹

También se difunde la crítica de *Combat*: “*María Candelaria* es un filme mexicano que abusa de pintoresquismo local. Dolores del Río sigue siendo tan bella como hace veinte años, pero ya no es bonita. Y el argumento es de una imbecilidad que consterna [...] *Son en verdad injustas* las apreciaciones que ha tenido este crítico, pero la mayoría de los quinientos críticos que están en Cannes opinan de manera diferente”.⁷² Efraín Huerta hace notar que en Cannes el acuerdo fue unánime, mientras en México se discutió mucho la fotografía: “[...] que si los filtros, que si la tarjeta postal, que si esto y lo de más allá”.⁷³

La mirada se va precisando: “*María Candelaria* triunfó en Cannes. Ya no fue por la bendición de los animales”, bromea *Pica y Huye*⁷⁴ en referencia a una secuencia del final. La película se escribe en los ya tradicionales argumentos de la crítica: “*La mexicanidad de las películas* [...] es la salvación de la industria fílmica del país.”⁷⁵ La idea es hacer películas “que saben sentir lo nuestro no por ello a revistas que quieren hacer de nuestra industria un remedo de la cinematografía europea o norteamericana”.⁷⁶ La importante crítica Martha Elba pone el acento en la fotografía. Ella asegura: “No era necesario el concurso de Cannes para tener la certeza de que Gabriel Figueroa es el mejor fotógrafo cinematográfico del mundo. Pero [...] ha servido para que se confirme por los cuatro puntos cardinales que la cinematografía mexicana ha llegado a esa cinematografía exacta de la llamada clase A

en materia de atributos técnicos y artísticos.”⁷⁷ Martha Elba era admiradora de Julio Bracho, cuando serlo era excluyente de aceptar a Emilio Fernández.

Para ella el triunfo “es [el de] la industria maltratada que sale a recorrer el mundo, como el profeta forastero, que no lo es en su tierra y profetiza a su paso [...] Gabriel Figueroa [...] estaba destinado a ganar para una industria a la que ha consagrado y seguirá consagrando su vida”.⁷⁸ El orgullo es legítimo, para *Pica y Huye* queda demostrado que el fotógrafo “resultó el primer Figuerógrafo del mundo”.⁷⁹

Lejos quedan las críticas y los gritos de Oumansky: la película se considera merecedora de homenajes: “[...] ahora sí puede declararse plenamente es un verdadero orgullo de la cinematografía nacional”,⁸⁰ y los agasajos no se hacen esperar: “Democráticas y de rigurosa etiqueta, íntimas y públicas han sido las celebraciones dedicadas a Gabriel Figueroa, el fotógrafo que reivindicó el paisaje de Xochimilco” en la embajada francesa y en *Ciro’s*. Se dice que Gabriel Figueroa cede su premio de mil francos oro para los niños huérfanos de Francia.⁸¹

Los halagos crecen, y en su marcha se pasa de exaltar al director o al fotógrafo, según sea el bando, para convertir al filme en la encarnación de la nación, convirtiéndolo en talismán para favorecer la estima de lo propio:

[...] al paisaje se le insufla alma, y esa alma tiene que conmover a los mexicanos pero mucho más a los extranjeros, que poco o nada esperan de este país revolucionario cuya historia está tinta en la sangre de los salvajes y cuyo nombre siempre aparece envuelto por una ventisca de pólvora. Por eso ha sido una sorpresa para los cretinos el triunfo

⁷¹ Juan León, “El cine sigue su marcha”, en *El Cine Gráfico*, núm. 694, 6 de octubre 1946, pp. 4-14.

⁷² *Idem*.

⁷³ Efraín Huerta, “Llamado a las siete”, en *Cinema Repórter*, núm. 696, 19 de octubre 1946, p. 11.

⁷⁴ Pica y Huye, “Veinte pecados capitales”, en *El Cine Gráfico*, núm. 696, 13 de octubre 1946, p. 8.

⁷⁵ “El cine sigue su marcha”, en *ibidem*, pp. 2-7.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ Martha Elba, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ Pica y Huye, “Veinte pecados capitales”, en *El Cine Gráfico*, núm. 697, 27 de octubre 1946.

⁸⁰ *Cinema Repórter*, núm. 432, 26 de octubre 1946, p. 32.

⁸¹ “Notas Varias”, en *El Cine Gráfico*, núm. 697, 3 de noviembre 1946, p. 7.

de México en Cannes [...] se tenía fe en ella hasta el punto que permitía el complejo natural y habitual de inferioridad de los mexicanos [...] ahora tenemos que considerar que lo mexicano es lo mejor, no sólo por Gabriel Figueroa, sino también por ese admirable *Indio* Fernández y esa admirable Dolores del Río [...] pudimos obtener un premio y dar batería al cine internacional, al cine de los consagrados, en otros dos aspectos: el de la dirección y de la actuación. No quiero felicitar a Gabriel Figueroa, la primera sería un lugar común [...] Quiero agarrarlo como bandera de la mexicanidad y hacerlo flotar por todos los rumbos, como una enseñanza de lo que es el mexicano y de lo errados que estamos, y ha estado muchas veces él mismo, al dar preferencia a los extranjeros que a lo mexicano auténtico.⁸²

El punto toca esa tensión entre ser local y acceder a lo universal, y la tan sólo aparente contradicción parece superarse con el nacionalismo que se avala en el exterior: desde el lugar del “otro” cobra sentido el valor de “lo propio”; sólo ahora es claro que “allí donde es México, allí se triunfa. Aunque los problemas sean humanos cuando se les da un zezgo nacionalista entonces surge México y su arte: el arte de Gabriel, del *Indio* y de Dolores”.⁸³

De orgullo nacional a baluarte: “[...] el cine mexicano tiene que volver la cara a México y empaparse de sus artes plásticas, ‘fuente de riqueza inagotable’ como algún artista extranjero muy notable [...] dijo. [...] ¿Resultado de esto? Todo el mundo lo presiente: *María Candelaria* no será un suceso solitario, alcanzado por el azar, sino un modo de empezar a enseñar México en otros países”.⁸⁴

El premio es un bálsamo para las inseguridades de algunos. En un recuento del cine mexicano se dice que nació en incubadora hace dieciséis

⁸² Cagliostro, “De lunes a domingo”, en *El Cine Gráfico*, núm. 697, 27 de octubre 1946, p. 7.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ “Actuales”, en *Cinema Repórter*, núm. 449, 22 de febrero 1947, p. 25.

años, en lucha “en contra de una predisposición a la burla y una falta de fe nacida en una suerte de malinchismo hacia lo sajón y de complejo de inferioridad del tipo que nos hacía comprar zapatos ‘Florsheim’ o corbatas ‘York’ o casimires ingleses. Creíamos a pie juntillas que todo lo extranjero [...] era mejor que lo nuestro”.⁸⁵ El premio convierte a la película en símbolo de la nación, de la dignidad de los mexicanos y en un conjuro contra el sentimiento de devaluación. El premio se convierte en un medio para múltiples consuelos y un arma de insospechadas utilidades.

Entre otros, ofrece argumentos para pedir al gobierno más apoyo a la industria: “Si no hubiera venido [de] Cannes esa inyección de optimismo que significó el triunfo de la fotografía de Figueroa y el papel airoso de *María Candelaria*, podríamos decir [...] que definitivamente habíamos perdido la batalla de calidad frente al embate de otros cines.”⁸⁶ Ya Francia había tomado la delantera: Jean Gremillan, presidente del Sindicato de Técnicos Franceses, invita a los trabajadores mexicanos a incorporarse al Comité Internacional de Técnicos Cinematográficos, que podría ayudar a la industria. Es importante abonar a este propósito cuando la iniciativa privada insiste en incrementar sus prebendas. Por eso no se deja desinflar el orgullo: en mayo de 1947 se habla de “[...] los entradones que en la Ciudad Lux hace *María Candelaria* en el cine ‘Biarritz’”.⁸⁷

Sólo apuntaré los motivos por los que en Europa se consideró al filme meritorio, pues requeriría un análisis profuso y preciso mostrar las razones por las que en el viejo continente gustó tanto la belleza y el lirismo de *María Candelaria*. Georges Sadoul escribe en *Les Lettres Françaises*: “penetramos en un mundo nuevo, desconocido, totalmente diferente al México clásico [...] sin duda no hubo en Cannes película más fasci-

⁸⁵ “Nació en incubadora...”, en *Anuario de El Cine Gráfico*, 1945-1947, núm. 794 B, pp. 64-66.

⁸⁶ Cagliostro, “De lunes a domingo”, en *El Cine Gráfico*, núm. 698, 10 de noviembre 1946, p. 4.

⁸⁷ “Reporteando”, en *Cinema Repórter*, núm. 462, 24 de mayo 1947, p. 28.

nante que esta”.⁸⁸ Edouard Klein dice que la película “[...] nos da noticias de un mundo olvidado, de una humanidad que se nos ofrece con sus sentimientos primigenios y simples [...]”.⁸⁹ Emilio García Riera hace notar que “*María Candelaria* pretendía hacer accesible lo ‘ajeno’ con la etiqueta de lo ‘exótico’”.⁹⁰

Las secuelas del éxito

Como se esperaba y era deseado, otras películas hechas por el mismo equipo ganan premios, tanto en México como en el extranjero. La participación en los festivales se hace moneda corriente y se insiste en su importancia. Se forma una comisión para que no haya anomalías en la elección de las candidatas y se discute acerca de las características que deben tener las películas que participen en los concursos. En 1947 se propone celebrar una Primera Exposición Internacional de Cine para “[...] reforzar nuestro sólido prestigio internacional”,⁹¹ y al año siguiente se vuelve a la idea.

En mayo de 1947 se participa en el Festival Internacional de Bruselas con *La otra* (Gavaldón), *Enamorada* (Fernández) y *La perla* (Fernández) y, como es habitual, se hacen bromas: “se cree que sólo irán las dos primeras para que en el exterior no crean que el único director es Emilio Fernández”.⁹² Las características del “cine de calidad” se han estereotipado. La propaganda de *La perla* anuncia que los actores encarnan “dos tipos mexicanísimos arrancados del pueblo nuestro, sufrido, orgullosamente noble, todo mieles de amor [...] esta cinta fue realizada para exaltar nuestros paisajes y nuestra raza”.⁹³

⁸⁸ Emilio García Riera, *op. cit.*, 1987, p. 56.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 57.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 62.

⁹¹ “El cine sigue su marcha”, en *El Cine Gráfico*, núm. 747, 5 de octubre 1947, p. 4.

⁹² “Informaciones cinematográficas”, en *El Cine Gráfico*, núm. 728, 25 de mayo 1947, p. 4.

⁹³ “*La perla*, una joya valiosa de la cinematografía ha sido enviada a Bruselas a la gran exposición internacional”, en *Cinema Repórter*, núm. 468, 5 de julio 1947, p. 24.

Se ha adquirido la perspectiva europea para el juicio de lo propio:

Ayer *María Candelaria*, ahora *La perla* ambas con un asunto completamente autóctono. No hubo charros y mucho menos charritos de esos tan adornados y tan fuera de verdad [...] Ese es el camino a seguir, el único que nos llevará al triunfo. Presentar al mundo al México verdadero, al desconocido, que cuando lo conocen merecen triunfos tan legítimos como los obtenidos en esos dos certámenes mundiales, por los que tanto y tan justamente nos enorgullecemos [...] con realismo y también con la inigualable belleza de sus paisajes y su cielo. Ese es el único camino que nos habrá de llevar al éxito. Los otros, por trillados o falsos, no harán otra cosa que hacernos imitadores, y ya se sabe que los que imitan generalmente copian los defectos, pocas veces las cualidades ¿Que el camino es difícil? Cierto, pero no hay otro [...] Si obtenemos triunfos en el extranjero con lo nuestro, y ya somos tan dados a esperar ese fallo, sigamos esa ruta, que es la del triunfo.⁹⁴

“Sigamos esa ruta, que es la del triunfo”,⁹⁵ pero las bromas son constantes: Pregunta un hombre en Cannes: “¿Qué no hay otro actor en México que Pedro Armendáriz?”.⁹⁶ Ciertamente la reificación es clara: el “cine comercial”, que luchaba contra los estereotipos del “cine comercial”, se ha convertido en lo que dice evitar.

El punto se convierte en una camisa de fuerza: “No hay que olvidar lo de Cannes [...] Tenemos la obligación de mantener el prestigio que hemos alcanzado, y para mantenerlo no hay más que un camino, seguir enviando a los concursos internacionales películas como *Enamorada*, *La otra* y *La perla*, las cuales han sido repetidamente mencionadas como películas mexicanas de

⁹⁴ “Noticiero Relámpago”, en *El Cine Gráfico*, núm. 743, 7 de septiembre 1947, p. 8.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ “Ellos dicen...”, en *Cinema Repórter*, núm. 481, 4 de octubre 1947, p. 32.

categoría”.⁹⁷ Se ha encontrado una fórmula: todo será aplicar la receta.

La soberbia no tarda en aparecer. Recién otorgado el premio a *María Candelaria* se rescata una frase: “Pos ora voy hacer la mejor película del siglo”. Cuando Gabriel Figueroa gana en Bruselas el premio de fotografía por *Enamorada*, se alardea porque el premio deja a los perdedores “[...] con la boca abierta al enterarse de que nosotros, pobrecitos elementos filmicos con anticuados medios de trabajo, habíamos logrado el trofeo más difícil: el de fotografía”.⁹⁸ Hay orgullo porque “los norteamericanos no pudieron hacer nada, y eso que cuentan con los mejores equipos y los mejores técnicos”.⁹⁹

En agosto de 1947 se empieza a filmar *Río escondido* y se le dedica un millón y medio de pesos, que se consideran asegurados porque el equipo es el de ya ganada fama:

¿Qué no habrá hecho para esta película de Raúl de Anda que tiene que ganar el premio internacional de Nueva York la próxima primavera de 1948, además de lograr otros en diversas exposiciones? Emilio no puede defraudarnos [...] para dar gusto a los públicos internacionales ya debemos saber el camino a tomar. En las exposiciones internacionales hemos triunfado con películas muy mexicanas de enorme folklore y con estampas netamente nuestras.¹⁰⁰

Efraín Huerta declara que quiere escribir “[...] un artículo que titulará: ‘*El Indio* que forjó una industria’ Y será, claro, *El Indio* Fernández”.¹⁰¹ Sin embargo, se discute si *Río escondido* (1947) debe participar, porque algunos la consideran denigrante para México.

⁹⁷ Roberto Cantú Robert, “Puntos de vista”, en *Cinema Repórter*, núm. 468, 5 de julio 1947, p. 43.

⁹⁸ Cruz Casanova, “El cine sigue su marcha”, en *El Cine Gráfico*, núm. 734, 6 de julio 1947, p. 6.

⁹⁹ Antonio de Salazar, “Primer Plano”, en *El Cine Gráfico*, núm. 738, 3 de agosto 1947, p. 6.

¹⁰⁰ Margarita Sanz Elorz, “Noticiero Relámpago”, en *Cinema Repórter*, núm. 739, 10 de agosto 1947,

¹⁰¹ Efraín Huerta, “Llamado a las siete”, en *Cinema Repórter*, 17 de diciembre 1949, p. 20.

Pese a estos éxitos, la pérdida de los mercados internacionales y latinoamericanos por la baja calidad de los filmes mexicanos es creciente y la preocupación dominante. Algunos piensan que los premios no solucionan las crisis. Efraín Huerta hace notar que los administradores, como Jesús Grovas o los Hermanos Rodríguez “saben muy bien que, después de todo, no serán los laureles de Cannes los que vengán a salvar al cine nacional”.¹⁰² Calidad y buen negocio parecen excluirse. Antonio de Salazar cree que hay que hacer películas que amorticen sus costos y es necesario pensar “con más detenimiento en los gustos del espectador mexicano, sin olvidar el exterior, pero forzado en todo lo posible en que nuestras cintas tuvieran la máxima aceptación entre nuestros espectadores”.¹⁰³ Con el aval de los premios, quienes se consideran figuras de primer orden incrementan sus demandas económicas y la industria se encuentra con un problema adicional.

El cine debe bajar de las alturas pero mantener la calidad, pues se presume que el público mexicano tiene buen gusto innato:

Ahí está el caso típico de *María Candelaria*, que llegó a lo mismo a las masas que a los públicos selectos. No tenemos la necesidad de que todo tenga una calidad así. Comprendemos perfectamente que son obras de altura genial, que no es posible convertirlas en vulgarización, pero tampoco hay derecho para estar haciendo obras pornográficas y absurdas solamente con el fin de ganar unos pocos pesos, aunque se hunda una industria de la que tanto y tan razonadamente debe esperar México.¹⁰⁴

La crisis aprieta y poco a poco llega también al “cine de calidad”. Cuando, a pesar de seguir la receta, los resultados no son los esperados, aparece el sarcasmo: *La malquerida* es enviada en

¹⁰² *Ibidem*, 10 de julio 1948, p. 17.

¹⁰³ Antonio de Salazar, “Dentro de Cuadro”, *El Cine Gráfico*, núm. 794, 22 de agosto 1948, pp. 2-7.

¹⁰⁴ “¿Y la mala calidad?”, en *El Cine Gráfico*, núm. 806, 7 de noviembre 1948, p. 2.

1949 a “[...] ese Xochimilco europeo que se llama Venecia”,¹⁰⁵ pero no obtiene ningún premio: ha llegado el momento de la ironía.

Conclusión

Descubrir al “otro” o ser descubierto por “el otro” es lo que está detrás de este episodio de la crítica fílmica aquí contado. Cada una de las miradas que se encuentran en la coyuntura del premio de Cannes lo hacen desde su propia historia, necesidades, proyectos y perspectivas. En la Europa de la posguerra se apunta un cuestionamiento que sólo al final del siglo florece. La herida que provoca la crueldad de la Segunda Guerra Mundial obliga a cuestionar el papel civilizador de los europeos y propicia la búsqueda de nuevos ideales: se cree necesario atender “al otro”, reparar lo que se había descalificado. Inicia la duda por los valores de dominio y se atiende a los grupos por poderes explícitos, como las mujeres, las etnias y/o razas marginadas, las culturas diferentes. En esta confrontación se ponen en duda premisas ideológicas y paradigmas diversos, como la de que la humanidad por antonomasia está representada por un sujeto de raza blanca, varón, adulto joven y heterosexual. Este proceso cultural, hoy casi dominante, se deja ver en el gusto por *María Candelaria*. Europa ensaya a dejar de ser el centro y lo hace fijándose en los otros.

Sin embargo, las tradiciones pesan: en la coyuntura que nos ocupa los críticos europeos definen cuáles son los valores trascendentes en ese “otro” al que atisba y el calificado responde también de acuerdo con las inercias: dejándose impresionar por el juicio ajeno. En ese encuentro de miradas se ponen en juego distintas cosas: los europeos destacan lo exótico y premoderno del filme, mientras los mexicanos quieren acceder a la universalidad de lo propio. Sin embargo, la mirada del exterior será determinante y se incorpora como aval del propio valor.

¹⁰⁵ Efraín Huerta, “Llamado a las siete”, en *Cinema Reporter*, 1 de octubre 1949, p. 24.

El reconocimiento, índice en el estereotipo de los pueblos latinos o del tercer mundo como violentos y aún brutales, pero inocentes, que viven entre la abundancia y las carencias más flagrantes, carecen de límites sociales y psicológicos, tienen vínculos telúricos con el mundo, de donde deriva el tono poético, mítico y retórico de sus manifestaciones culturales. *María Candelaria* como “[...] emisaria de arte y de sentimientos mexicanos [...] trozo poético y extraordinariamente vernáculo de México [...] muestra] la apostura indígena [...] los paisajes de Xochimilco [...] las costumbres arcaicas, el sabor y el colorido, la luz y la sombra de la vida del indio [...]”.¹⁰⁶ Son adjetivos que se parecen a la mirada europea porque abrevan de ella: “Dolores del Río, salvaje, serena, a la vez animal y pura, ha encontrado en esta película el más glorioso papel de su carrera”.¹⁰⁷ De una manera oblicua, el colonialismo encuentra un nuevo camino y su mirada se impone.

En este episodio coinciden las luchas ideológicas que se dan en la arena de la crítica, que construye el proyecto cinematográfico que debe tener la nación, y con él se ventila también el tipo de nación al que se aspira, juegan entre sí, se mezclan, se resignifican, concilian y discrepan el cosmopolitismo y la tradición, la modernidad y los cambios en el escenario de la amenaza que significa el fin de la guerra para la industria mexicana, pues resulta previsible que al reincorporarse Hollywood a la producción mundial los apoyos recibidos durante el conflicto bélico habrían de disminuir. Conviene recordar lo que escribió en 1965 Carlos Monsiváis: “*María Candelaria* es un gran intento de venderle al extranjero y al nacional las bellezas y sufrimientos del país. [...] En su momento hizo reflexionar [...] sobre el hecho dramático de que también los indios eran seres humanos”.¹⁰⁸

¹⁰⁶ “*María Candelaria*, película universal”, en *Cinema Reporter*, 23 de noviembre 1946, p. 29.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ Carlos Monsiváis, “Esquilo se fue en chinampa”, en *Cineclub Estudiantil Universitario. Anuario del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM*, México, UNAM, 1965.

