

CARLOS MONSIVÁIS

EMILIO FERNÁNDEZ, EL INDIO

LOS SUEÑOS DE LA NACIÓN
ENGENDRAN SÍMBOLOS

Las películas de Emilio
Fernández crearon
mitos y símbolos
diversos en torno a la
mujer y al hombre
mexicanos, al
nacionalismo y a la
Patria.

Carlos Monsiváis
reflexiona, por medio
de un ensayo
biográfico, acerca del
proyecto del Indio
Fernández, sus
influencias y categorías
morales y, por
supuesto, su visión de
México.



CARLOS MONSIVÁIS, ESCRITOR. HA
PUBLICADO ENTRE OTROS LIBROS:
ESCENAS DE PUDOR Y LIVIANDAD
(GRIJALBO) Y *AMOR PERDIDO* (ERA).
SU MÁS RECIENTE LIBRO ES
ENTRADA LIBRE (ERA).

La figura típica descansa

De lunes a viernes, al mediodía, en su rincón de los estudios Churubusco, Emilio Fernández el Indio recibía los saludos de admiradores, amigos y conocidos. Personaje y leyenda hasta el fin, el Indio jamás se tranquilizaba con las actitudes crecientemente respetuosas en torno suyo. Él se consideraba —lo probó en demasía— un enorme desprendimiento de sus películas (a su vez un "sagrario cinematográfico" de la Revolución mexicana), un coronel villista extraviado en el laberinto de burócratas sietemesinos, la corpulencia enfurecida o tierna que descargaba injurias para que la gente supiera cómo habla un hombre. Quien se acercase a conversar, al minuto lo comprobaba: su interlocutor seguía siendo el nicho ecológico de su propia leyenda. Él actuaba para que luego comentasen: así ya no los hacen, porque hechura tal dependió de la época cuando todos dirigían su vista a la pantalla para enterarse de los pormenores de la realidad.

Incierto repaso biográfico

Hijo de Emilio Fernández Garza y de Sara Romo, indígena kikapú, Emilio nace en 1904 en un pueblito minero hoy desaparecido, El Hondo, en el municipio de Salinas, Coahuila. Según le afirma a sus entrevistadores, y según reconstruye su hija Adela en su interesante recuento biográfico (*El Indio Fernández. Vida y mito*, Panorama, México, 1986), él se incorpora a las tropas de Villa. Imposible saber el grado de verdad que consienten sus evocaciones, y es seguro que el autobiógrafo dejó de saberlo en algún momento. En sus evocaciones, lo que cuenta es la materia prima de guiones cinematográficos. Así por ejemplo, refiere su hija:

La razón por la que el Indio no quiere hablar de su madre es porque vincula con ella la traición y el crimen: "Tenía yo nueve años cuando encontré a mi madre con otro hombre mientras mi padre andaba peleando por la causa revolucionaria. Agarré

la carabina y maté a aquel tipo y me fui a unir con la bola. A partir de entonces todo fue puro balazo, pura muerte". En otra ocasión dijo: "El tipo que estaba con mi madre y al que maté, era un terrateniente; un amigo de éste, en venganza, mató a mi madre". (p. 38)

En 1960, Adela Fernández recibe una noticia: su abuela aún vive y trabaja en San Antonio, uno de los datos que el Indio hubiese encontrado incómodo o francamente banal. Él determina: "Mi infancia fue hermosa. La más feliz, porque tuve todo lo que los niños ansían: una pistola, un caballo y el campo de batalla. Esos fueron mis juguetes y los revolucionarios mis compañeros de juego". ¿Qué manera hay de comprobar sus proezas? Según él reiteró, fue primero carrancista y luego villista y "gracias a mi arrojo y valor" a los 19 años ya era teniente coronel. "Yo soy soldado de alma, corazón y vida. Llegué a tener el grado de capitán primero de caballería, y con ese grado entré al Colegio Militar, recordando las palabras de mi general Felipe Ángeles: Tú vas a ser artillero". Según refiere, contra toda probabilidad, él participa en las batallas de Torreón, San Pedro de las Colonias, Paredón y Zacatecas.

En el Colegio Militar el Indio "no sólo aprende" las cuestiones de guerra y defensa, porque en aquellos tiempos "pensar se volvió lo más importante y allí me llené de grandes pensamientos. Me enseñaron a pensar en México y esto debería ser una de las materias elementales que se deberían imponer en las escuelas. . .". Luego, por razones jamás aclaradas, deja el Colegio Militar y se marcha a Estados Unidos, a Chicago: "Sufrí muchísimo en los trabajos más arduos que puede realizar un hombre; pico y pala, café, algodón, cargador, todo, pero me prometí una cosa: jamás ser lavador de platos". Abandona Chicago porque, según recuerda, se deja envolver en líos con tipos como Al Capone y Baby Face Nelson: "Dejé aquello porque sabía muy bien que me iban a matar o a meter a la cárcel".

¿Fábula o biografía? Fábula casi siempre, de acuerdo con la investigación de



Lo nacional, según el Indio, es lo opuesto a la modernidad. Ser mexicano es volver de continuo a las raíces, a la mirada de contentamiento humillado de las mujeres, al sonido viril de las espuelas sobre las baldosas

Paco Ignacio Taibo I (*El Indio Fernández. El cine por mis pistolas*, Joaquín Mortiz/Planeta, México, 1986), y con la muy exhaustiva de Emilio García Riera (*Emilio Fernández 1904-1986*, Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas, 1987). En Chicago, cuenta el Indio, en La Escudra Beach Hotel, toca la orquesta argentina Bianco y Bachicha:

Yo había estado en Argentina, como agregado militar, y allí aprendí a bailar muy bien el tango. Entonces, bailando, me llamó una persona para invitarme una copa: era Rodolfo Valentino. Me preguntó que si yo era argentino, le dije que era mexicano y me dice: "¿Entonces por qué bailas así?" "Porque estuve allá", le respondí. Él se hizo mi amigo y se ofreció a llevarme a Hollywood.

En Hollywood, el Indio amista con los mexicanos que al regresar serán productores, directores, fotógrafos, actores. También conoce, de acuerdo con su relato, a Augusto César Sandino y a su hermano. Sandino lo convida a la lucha en Nicaragua. Él no se anima, aunque ganas no le faltan:

Yo ya tenía las miras de levantarme en armas otra vez, en otra revolución. Entonces el ex presidente Adolfo de la Huerta, que estaba exilado, me dijo: "No, Emilio, eso se acabó (yo ya tenía armas y todo). México necesita estar en paz, necesita que la gente trabaje y tú estas aquí en la meca del cine, y esa es un arma más fuerte que cualquier 30-30, máuser o cañón. Aprende cine y ve a México a hacer cine". Entonces yo estaba viendo la película *Tormenta sobre México*, y ahí estaba el señor Eisenstein, y me dijo: Sí, voy a aprender a hablar ese idioma, porque para mí el cine es un acontecimiento. Es uno de los más grandes acontecimientos que le ha sucedido al ser humano, porque es el medio de expresión más rico que haya tenido el hombre.

Probablemente fue así, o quizás lo que pasó sea menos grandilocuente: "Pe-

ro estuve bastante en Estados Unidos, aprendí el idioma, filmé y vi filmar, y estudié cine. . . . No eché en saco roto lo que había aprendido" (citado en *Historia documental del cine mexicano*, tomo I, de Emilio García Riera). En Hollywood, el Indio es un extra (no en las películas que menciona, como prueba García Riera), bailarín del tango-para-las-multitudes en *Flying Down to Rio*, la *stravaganza* musical que es otro de los "vehículos latinos" de Dolores del Río. En esos años el Indio adquiere su devoción por el *Star system*, admira a John Ford y sus métodos de reconstrucción histórica, y seguramente se embarca en una de sus carreras, la de símbolo autodeclarado de la raza.

Este perfil sólo puede ser el de una raza mártir

En Hollywood, el extra de cine intuye su porvenir. Le refiere a su hija:

Cuando conocí a Dolores del Río no sólo recibí una flecha en el corazón, sino que me sentí como un chino en tratamiento de acupuntura, con agujas por todos lados. Yo era simplemente un extra y ella una luminaria de Hollywood pero tuve la fortuna de trabajar con ella en *Ramona* (1928) y *Volando a Río* (1933). La primera vez que le oí referirse a mí fue cuando, señalándome, le dijo a su secretaria: "Dile a ese indio que me traiga mi abrigo", y yo sintiéndome chinche le cumplí el capricho, pero en mis adentros me dije: "A este *indio* lo vas a admirar". En el momento en que aparece una favorita, uno comienza a favorecerse porque de inmediato nacen los deseos de superación. El hallazgo de una Musa equivale al encuentro con el destino.

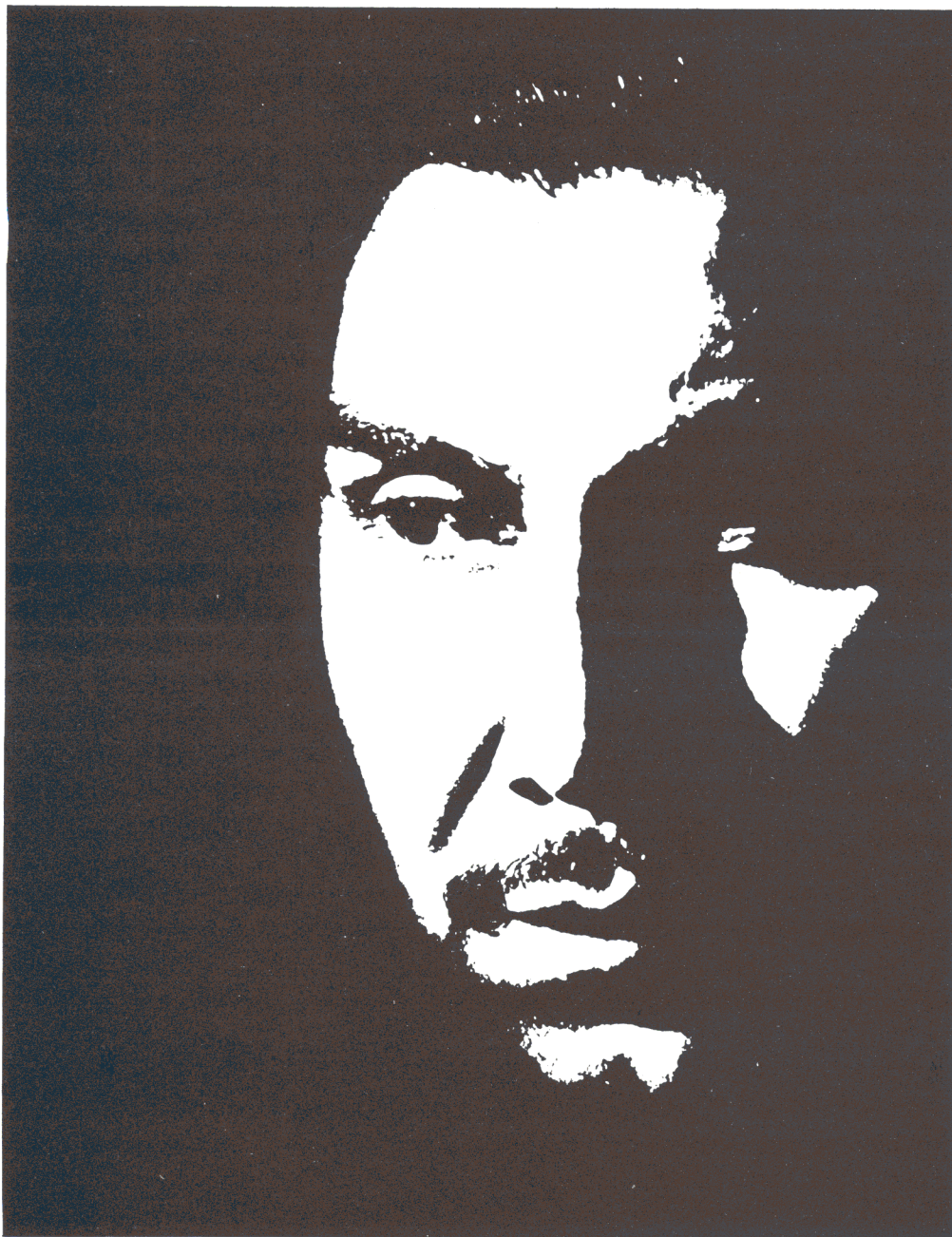
A principios de los treinta encandilan en algunos círculos de Hollywood los *rushes* que se conocen de ¡*Que viva México!* la película interrumpida de Eisenstein y su extraordinario camarógrafo Edouard Tissé, que luego Mary Seton armará titulándola *Storm over México*. Desde su convicción en los poderes del

montaje, Eisenstein confía en aproximarse a la esencia de los pueblos, que se deposita en las pasiones que una generación le transmite a la siguiente, y en los rostros donde se congela la sabiduría ancestral. Por eso, Eisenstein admira la profundidad del pasado indígena de México, cuya serenidad se aprecia en el Istmo de Tehuantepec, donde el ritmo de la vida combina la inocencia y la sensualidad, la ternura y la violencia, la malicia desafiante ante el progreso y la credulidad. Si no en Hollywood, como aseguró, el Indio sí conoció los materiales de Eisenstein, porque esto manifiesta su obra. Él asegura: "Eisenstein fue para mí una revelación: a él le debo el tomar conciencia de que el cine es el más espléndido de los medios de expresión. México, inquietante dualidad: un pueblo de máscaras y de total transparencia".

En 1933, el Indio vuelve y, de acuerdo con sus remembranzas, duerme en un coche y se gana la vida como puede:

Anduve del tingo al tango; me hice boxeador, luego torero, pero en eso fracasé desde la primera corrida porque me salió un toro bobo que no me hacía el quite y me desesperé y comencé a darle golpes de boxeo; ¡ya se imaginarán la rechifla! Me fui a Acapulco dizque a hacer dinero para establecerme en la ciudad de México y fui clavadista en La Quebrada y camaronero y coprero, pero qué vá, no había manera de ahorrar. Fui panadero, maestro de tiro al blanco, luego bombero y aviador; fui fundador de la escuela de aeronáutica; a estas aventuras del aire se me unió Chano Urueta hasta que se vino abajo en una avioneta con mi hermano Fernando que lo acompañaba; a veces la hacía de albañil y otras como desollador, pero entre todo esto, mi lucha estaba en el cine que era terreno difícil de conquistar, pero lo bastante virgen como para lograr grandes hazañas (Adela Fernández, *El Indio*. . . , p. 58).

Como actor (presencia rural y popular, estereotipo del Mexicano Recio), el Indio participa, de modo un tanto secun-



dario, en varias películas: *María Elena*, *Corazón bandolero*, *Juan Pistolas*, *Celos*, *El superloco*, *Las cuatro milpas*, *Con los dorados de Villa*, *Los de abajo*, *El Charro Negro*, *El Zorro de Jalisco*, *Rancho Alegre*, *Adiós Nicanor*. En esta etapa, el film más importante es *Janitzio* (1934), dirigida por Carlos Navarro, con argumento del fotógrafo y folclorista Luis Márquez. El Indio —que volverá al tema básico de *Janitzio* en *María Candelaria* y *Maclovía*— inicia en su personaje de Zirahuén su trato con la "estética mexicana" que en *Janitzio* es antología de poses, trajes típicos y perfiles que reivindican un sentido distinto de la belleza (a Fernández un periodista lo llama "el Indio Bonito"). Condenado al sacrificio, Zirahuén es el "extraño" que desencadena la tragedia, y el ser hierático que anticipa la caída de estatuas

móviles, de personajes que deambulan como si fueran símbolos. Gracias a *Janitzio*, el Indio vigoriza sus convicciones: la naturaleza será conquistada por la fotografía; la devastación en el verdadero espejo de la vida colectiva; en rigor, el ser humano pertenece no a la civilización sino a la Naturaleza.

"Como tú quieras, Lorenzo Rafail"

A fines de 1941, Fernández dirige su primera película, *La isla de la pasión* (*Clipperton*), con David Silva, Isabela Corona, Pedro Armendáriz y Miguel Inclán, sobre la heroica y fatal defensa de Clipperton "que dejó de pertenecer al territorio mexicano en 1931 por laudo arbitral del rey de Italia Víctor Manuel III

quien la adjudicó a Francia. En la isla se había quedado un batallón mexicano que, ignorando la expropiación, lucha a lo loco por defender la isla. Al Indio le tocó recibir en Veracruz a unos cuantos sobrevivientes. En ese trágico patriotismo basó su argumento" (Ade-la Fernández).

La isla de la pasión, es, como corresponde, un "tratado de mexicanidad". Al final de la película, en el momento de resistir la osadía del extraño enemigo, los acordes himnicos conmueven hasta la decisión de sacrificio a todos, presidarios incluidos. El film, hecho con recursos mínimos, es fruto de la época cuando los participantes de la industria nacional (directores, actores, técnicos, argumentistas, músicos, fotógrafos) encuentran significativa su actividad, no porque ejerzan o dejen de ejercer un "oficio artístico", sino por el sentimiento religioso que inspira el cine, tan inalcanzable y tan próximo. Se consideran una Gran Familia, y a su modo lo son. Muchos se conocieron cuando lo ignoraban todo de la industria fílmica, y es unánime la fe en los poderes de la sinceridad.

Le declara el Indio a *Cinema Reporter*: "Estoy muy contento de algo que creo hemos conseguido en *La isla de la pasión*: por primera vez en México, los artistas hablamos con naturalidad, el diálogo es vivo, palpitante". No es así, los actores hablan de modo artificioso, con parlamentos irrespirables muy en deuda con el naturalismo a lo Federico Gamboa, las piezas españolas de fines del siglo XIX y la poesía patriótica. Pero no es muy distinto de los otros directores, la cursilería afianza el trato con el público, y lo específico del Indio es que su tema es México, la nación, el nacionalismo y los personajes, actitudes y escenarios correspondientes.

En 1942 Fernández dirige *Soy puro mexicano*, comedia bélica que hoy ya sólo es humorística a pesar suyo. Como es propio de una cinta "involucrada con la Segunda Guerra Mundial", su tema es el elogio del chovinismo en medio de un sketch de muy burda fantasía política. En un rancho aislado, los heroicos mexicanos que interpretan Pedro Armendáriz, David Silva y Armando So-

to Lamarina el Chicote, desafían a las potencias del Eje, ejemplificadas por un alemán, un italiano y un japonés, y evitan la invasión nazi del país. En el momento culminante, los primeros acordes del himno nacional anticipan la valentía arrolladora de los hijos otorgados por el cielo. Dice el patriótico bandido Lupe Padilla (Pedro Armendáriz): "Por lo visto los gringos necesitan nuestra ayuda; imagínese: México peleando del lado de los gringos".

**No eres nardo, no eres lirio,
mucho menos flor de lis**

Afirma la leyenda: hubo una vez un equipo que anheló un cine distinto y profundamente nacional, y creó películas distintivas, reconocidas en todas partes como *mexicanas*, es decir, no sólo hechas en un país por un grupo de nacionales, sino forzadas en la entraña de ese país, en su ser irreductible. Ellos eran Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, María Félix, María Elena Marqués, Marga López, Columba Domínguez, Miguel Inclán, Carlos López Moctezuma, Roberto Cañedo, Mauricio Magdaleno (guionista y adaptador), Antonio Díaz Conde y Francisco Domínguez (músicos). Y las películas son: *Flor Silvestre* (1943), *María Candalaria* (1943), *Las abandonadas* (1944), *Bugambilia* (1944), *La Perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Maclovía* (1947), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1948), *La Malquerida* (1949). Producen Films Mundiales, Águila Films, Panamerican Films y Raúl de Anda.

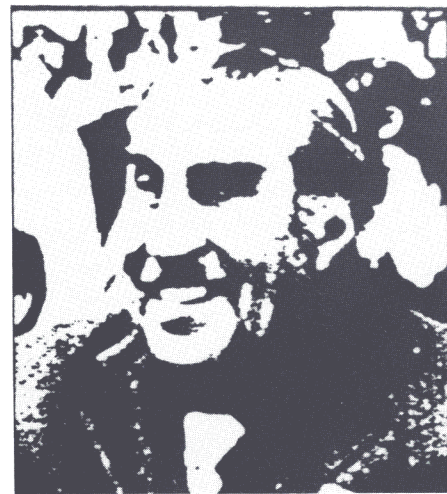
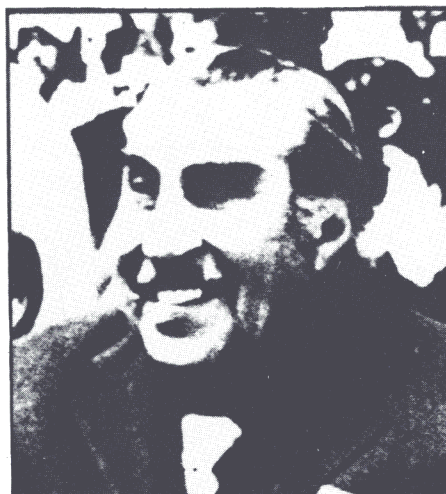
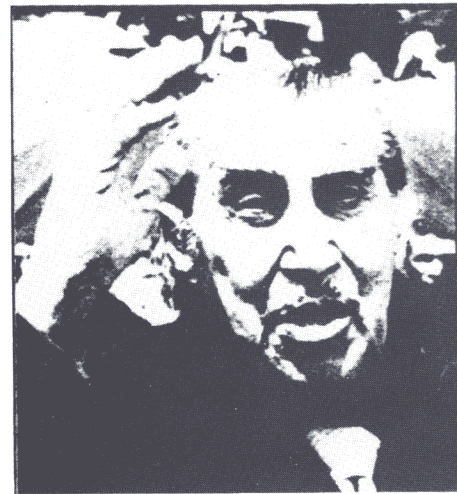
El Indio dirigirá después películas importantes o interesantes (*Islas Marías*, *Víctimas del pecado*, *Una cita de amor*), pero el gran ímpetu se localiza entre 1943 y 1949, al amparo del nacionalismo que redescubre programáticamente al país, y de la Revolución mexicana, que precisa el público y los alcances de estas películas. La primera de ellas, *Flor Silvestre*, representa en lo estilístico y lo cultural, un cambio substancial en el cine mexicano. Sin las cualidades de películas sobre tema revolucionario de Fernando de Fuentes (sin la solidez realista de *El Compadre Mendoza*, de 1933 y sin

la coherencia épica de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, de 1936), *Flor Silvestre* es fruto de la gran ambición: en ella, el Indio quiere concentrar las bellezas naturales, humanas, históricas de México. El melodrama está allí, y en momentos ensordece, pero el conjunto es admirable. La acción de la película se desarrolla en 1911 o 1912, y su tema es la fragilidad del amor puro. José Luis Castro (Pedro Armendáriz), el hijo del amo de la hacienda, y Esperanza (Dolores del Río), la nieta del peón, ven su felicidad negada por la división del mundo en clases, los prejuicios, el bandidaje, la predestinación que es el otro nombre del torbellino revolucionario. Pareja primigenia del Edén de las costumbres intocadas. Dolores y Pedro restauran —por su perfección física— la armonía de que carecía el universo rural.

La retórica desgasta, las imágenes y la concepción vigorosa del mundo cerrado vivifican. En *Flor Silvestre*, la vida rural y la Revolución son una y la misma cosa, la potencia del pueblo enmarcada por la incompreensión y el odio.

Eso se presta a pequeños y grandes sermones, y eso, también, le permite a Fernández y Figueroa la construcción de la película que importa dentro del melodrama prescindible. La inteligencia del film se deposita en la sucesión de secuencias magníficas: Lucha Reyes canta *El herradero* el día de la tiesta; los Tres Calaveras cantan *Flor Silvestre* mientras la cámara recorre un "paisaje lunar"; Armendáriz llega a la hacienda saqueada y camina por entre signos de violencia mientras se escucha el corrido *El hijo desobediente*; Armendáriz camina hacia el lugar de su fusilamiento y la marcha tiene el carácter seco y desolado de un acto político sin autoengaño. Y esa otra *Flor Silvestre* justifica el entusiasmo del día del estreno (entre los asistentes: Orozco, Rivera, Siqueiros, Manuel Rodríguez Lozano), y la certeza de un nuevo cine ya no semidocumental sino plenamente creativo.

La siguiente película, *María Candalaria*, es un acercamiento involuntariamente paródico al universo indígena, exhibido como la inocencia desprote-



gida, el español que se aprende desde el miedo a las palabras, la belleza de los lugares como la justificación de la vida humana. El Xochimilco de *María Candelaria* es el típico "Edén subvertido": allí lo único horrendo es el comportamiento de los individuos. La pareja de Dolores del Río y Pedro Armendáriz emblematiza a la pureza que sólo preservará el final trágico. La película desde el principio fascina y molesta, y los cómicos industrializarán su carga autoparódica (en especial Tin Tán en *El Violetero*). Emilio García Riega reproduce unas declaraciones de Diego Rivera a Díaz Ruanova (*Novelas de la pantalla*, 19 de febrero de 1944). Rivera califica a *María Candelaria* de "mamarracho de film . . . terrible atentado contra la realidad de nuestros indios". Pese a esto, o gracias a esto, la película triunfa en el Festival de Cannes de 1946, y atrae la atención sobre la cinematografía mexicana. La crítica de la izquierda stalinista con Georges Sadoul a la cabeza la ponderan hasta el éxtasis. Escribe Sadoul:

**La belleza
femenina como
condena, la moral
como represión, la
barbarie como
encumbramiento
psicológico son
elementos siempre
presentes en las
películas del Indio**

Sin duda no hubo en Cannes película más fascinante que ésta. Encantos desconocidos surgían de las barcas cargadas de legumbres, de las flores repartidas en todas partes, de las fiestas rústicas, de los mercados. . .

El exotismo, etapa superior del populismo. En *Maclovía* Fernández abordará de nuevo el tema del candor indígena, pero con mucha menos convicción. Como sea, *María Candelaria* establece a su director, que en un periodo febril de ocho años logra una irreprochable obra maestra (*Pueblerina*) y secuencias deslumbrantes en films a la vez fallidos y logradísimos: *Río Escondido*, *La Perla*, *Enamorada* y *Salón México*.

El rostro de este anciano es el mapa de México

¿De qué manera concibe Emilio Fernández su proyecto, la fusión de grandilocuencia y nacionalismo, que intenta convertir a una obra cinematográfica en depositaria de lo entrañable de la Patria? Para empezar, el Indio admira en Eisenstein y John Ford la idea del cine como vertiente épica, sólo que en su caso la épica se funda más en la prédica que en la narración, y elige a la Naturaleza por sobre la Historia. En segundo lugar el Indio cree en el melodrama (que él, sinceramente, juzga "tragedia") porque en el límite las pasiones iluminan al verdadero ser humano. Y finalmente, Fernández, al confiar en su gusto, ilumina una vertiente de la cultura popular.

Al legado de Eisenstein (la Revolución es la nueva cultura y por el rostro popular se transfigura la nación), Fernández le añade su versión de las atmósferas cardenistas, el estupor admirativo por el habla mesiánica de Mauricio Magdaleno, la reverencia —compartida por Figueroa— por el muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros y, pequeña herejía, el culto por John Ford y su recreación del pasado estadounidense.

Según la Escuela Mexicana de Pintura el arte le revelará al pueblo su grandeza y lo encauzará por vías de superación radical. En su seguimiento, el

Indio se acerca al esplendor popular, y se detiene morosamente en los perfiles montañosos y humanos, en la ubicación de rostros, paisajes y situaciones "intrínsecos" o "autóctonos". En el cine de Fernández, el chovinismo (que abunda) se equilibra con la búsqueda de la sustancia popular visible y compartible.

¿Cómo saber si un rostro es mexicano? El Indio Fernández nunca se distancia de sus propios mitos, de la mística nacionalista que le permite, en su versión de las cosas, infundirle "temblor de tierra" a parlamentos inauditos y a dramas que surgen y desaparecen porque sí. En su estética, lo más estremecedor es lo natural (lo popular), y lo más hermoso es lo contiguo, lo *que siempre* ha estado al lado, aunque no se le haya concedido importancia. *Lo nuestro*: semblantes, voces, costumbres, escenarios, utensilios, frases, atavíos, bailes, temperamentos, canciones. Tómense imágenes aisladas y se verá hasta qué punto las unifica el criterio: fogones, huaraches, magueyes, figuras en el horizonte, cascos de hacienda, ahorcados, canciones rancheras entonadas con temperamento esquiliano, poses hieráticas, "ya que así lo quieres arrancaré hasta tu sombra de esta tierra", vestidos blancos, rebozos, caseríos. Y en *lo nuestro* el rencuentro con el pasado fija "la eternidad del pueblo". En atención a esta creencia, el México del Indio es campirano y felizmente retrospectivo: *Bugambilia* ocurre en el siglo XIX; *Flor Silvestre*, *Un día de vida*, *Enamorada* y *Las abandonadas* a principios de la Revolución; *María Candelaria* en 1909; *Pueblerina*, *La Perla* y *Maclovía* en un tiempo sin tiempo. Sólo *Salón México*, *Víctimas del pecado* y *Río Escondido* suceden en la época actual, aunque los personajes y los paisajes urbanos no son decididamente tradicionales.

Lo nacional, según el Indio, es lo opuesto a la modernidad. Ser mexicano es volver de continuo a las raíces, a la mirada de contentamiento humillado de las mujeres, al sonido viril de las espuelas sobre las baldosas. En obediencia a esas premisas, el Indio se deshace de explicaciones lógicas y verosímiles, y de toda coherencia argumen-

tal. Él ama a las muchedumbres que encumbran héroes, a los sentimientos que fluyen hacia la catarsis y el sacrificio, a lo típico que por serlo le resulta ya lo clásico, a las encarnaciones de la suprema virilidad y la feminidad reverente. Según su dictum, la *Mexicanidad* es el hecho obsesivo y torturante, que halla en la plenitud de la pareja el principio integrador.

Tómense dos de sus obras maestras, *Flor Silvestre* y *Pueblerina*. En ambas, el paisaje subraya la crueldad del destino y su despliegue solemne sella la imposibilidad de las parejas. Y Gabriel Figueroa fotografía magníficamente la inmensidad física sin la cual no se explican las cumbres y los abismos de la psicología individual. Los rostros que dominan e incorporan al panorama, son arrebatadores (Dolores del Río, María Félix, Columba Domínguez) o recios (Pedro Armendáriz, Roberto Cañedo) o portentosamente malvados como el viento y el fuego (El Indio Fernández, Carlos López Moctezuma, el Indio Bedoya), o entrañables (los actores característicos como el Nanche Arozamena o El Chichote o los extras de apariencia más obstinadamente nativa). De acuerdo con las instrucciones del Indio, Figueroa persuade a los espectadores: en estos semblantes surge, se expresa, se condensa la nacionalidad, que ve las vertientes sexuales (declamadas) a sus categorías morales, se convence de que el levantamiento de cejas es la gimnasia del alma, y se extasía en llantos y furias. Por su *presencia* (el modo en que el atractivo físico encauza la personalidad y a la inversa), los actores principales sostienen y distribuyen la belleza atribuida al conjunto. En el Jardín de la Creación nacionalista, cada pareja inicia *el género humano mexicano*, y en su carácter de primeros pobladores sustentan la última nobleza que es la incapacidad de ser felices.

Al paisaje, Gabriel Figueroa llega poco antes de su metamorfosis industrial, y lo transfigura de modo perdurable. Por su extraordinario sentido del encuadre y de la iluminación, Figueroa deshace la frontera entre interiores y exteriores. Su agudísimo instinto plástico y su disciplina visual ordenan el tumulto de



impresiones de Fernández, y lo rescatan del caos melodramático. Las imágenes aclaran (en lo posible) a las ideas, y fijan un espacio equidistante de la tragedia y del melodrama, con el repertorio que estremece: primeros planos del renunciamiento y de la entrega, muertos que se enredan en las sombras, borracheras que son transfiguraciones, el delirio amoroso que es vocación profesional, el aferramiento al pueblo natal como visión orgánica del mundo. "Somos —le dice el campesino a la maestra— raíces de Río Escondido que crecimos juntas y sólo a hachazos nos pudieron separar".

A Patricia Vega le confía Gabriel Figueroa: "El Indio Fernández fue el director mexicano con el que he sentido una mayor comunión, veíamos las cosas de una manera parecida. Observe la composición de todas sus películas: en aquella época eminentemente plástica y estática, todos seguíamos la misma corriente: poner la cámara fija para admirar un paisaje". No tan estática: la fo-

tografía de Figueroa es ideología en la medida en que da su versión de México, pero él no se confina en las ilustraciones nacionalistas y estudia a Giorgio di Chirico, a Orozco, a Edward Weston. Su "estética mexicana" es el resultado de la visión compleja que se complementa con la obsesión del Indio: aquí, la enormidad de la naturaleza (*este país, aquella Revolución*) explica entre imágenes asombrosas lo inútil de buscar un destino placentero.

"Como usted quiera, Señor Amo"

El Indio Fernández establece pronto la personalidad pública que será su catástrofe duradera. Y el modelo es el (falso) revolucionario Remigio Torres que él interpreta en *Flor Silvestre*. Según Fernández el don extraordinario de la Revolución (crear personajes sólo entendibles a la luz de la pantalla) origina un ideal: vivir a la manera de caudillo cinematográfico en la época de la Bola.

**En su
escenificación el
Indio responde a
la etapa del
nacionalismo
cultural cuando
muchos intentaban
representar la
Mexicanidad sin
Tacha, de hombres
muy cumplidores y
de mujeres bravías
y frágiles**

Y él se propone como uno de ellos. El *Indio Fernández*, el macho colosal que representa física y simbólicamente a México, no un país sino la geografía marcada por estados de ánimo:

Pero que no venga un hijo de puta a mentarme la madre porque no lo tolo. El mexicano es muy macho, y el hombre debe serlo. . . *Macho*. . . Esta palabra es muy interesante para mí. El día que le quiten ese espíritu al mexicano, que es lo único que lo hace sobrevivir y aceptar todo lo demás, será como castrarlo.

En su escenificación, el Indio responde a la etapa del nacionalismo cultural cuando muchos intentaban representar la Mexicanidad sin Tacha, de hombres muy cumplidores y de mujeres bravías y frágiles. Es el mundo de Diego Rivera y sus mujeres vestidas de tehuanas, retratadas entre piezas prehispánicas. Y a esa teatralidad compensatoria, el Indio quiere añadirle la gran psicología

del jodido, la marca distintiva de los vencidos y de los vencedores, el machismo. El éxito afianza la convicción, y solidifica el comportamiento atroz del Indio, la gana de vivir creando sobre la marcha anécdotas frenéticas, borracheras violentas a modo de "explosiones de mexicanidad", pleitos a causa de nada, los reporteros agredidos a cachazos. El machismo como representación convulsa mientras, en las reuniones de trabajo con los guionistas o en los momentos de filmación, el magnífico guitarrista Antonio Bribiesca interpreta durante horas *La Adelita* o *Cuatro Milpas*. Alguien lo dijo y alguien lo usó de epígrafe en una novela: "Nada mata tanto a un hombre como representar a un país", y a Emilio Fernández lo daña inmensamente, en su obra y su vida la seguridad de ser México, al pie de la letra, sin fisuras, el hombre hecho nación harto de las argucias de los picapleitos y ávido de no fallarle al instante.

*No te creen una flor fina,
por vivir junto al nopal*

¿Por qué importan todavía las películas del Indio Fernández? Los diálogos son atroces (o irrespirables), las tramas corresponden a los melodramas decimonónicos sobre la honra, el clasismo y la beatería son inequívocos, y es muy confusa la defensa del pueblo. Pero en lo mejor de su obra aún funciona el vigor con que el Indio creyó en sus ideas (que eran exactamente iguales a sus tramas), el entusiasmo con que decretó la universalidad de los gustos más personales del director (el papel central de las canciones rancheras, por ejemplo, o la indistinción entre vestimenta y conducta obligatoria), y la intensidad que se dirige a la situación lírica que toda violencia contiene. Director personalísimo, el Indio se sobrepone a las incoherencias de la trama, al delirio chovinista y sensibleró de los diálogos, al repertorio de tics y grandilocuencias de los actores, y produce films extraordinarios, cuyas fallas notorias se redimen por el impulso que no distingue entre celebración y vilipendio del pueblo.

Así, la revolución es fiesta y matanza (*Flor Silvestre*); la codicia desintegra con rapidez el sentimiento comunitario (*La Perla*); el amor es lo único que se enfrenta con eficacia a los caciques (*Pueblerina*); la vida urbana es búsqueda ansiosa de la tragedia que sólo se da bien en el campo (*Víctimas del pecado*); la suerte de la pareja ilumina el patetismo de la sociedad (*Un día de vida*).

En otras películas, igualmente intensas, pero disminuidas por la demagogia y la aplastante cursilería, el Indio Fernández expresó también su visión de México, algo cercano al relato elemental enaltecido por el sacrificio. Así descrito, este cine carece de sentido, pero algo sucede en el tránsito de la concepción rudimentaria a las secuencias admirables: la belleza bucólica de *María Candelaria*, las escenas del México de la Convención Revolucionaria en *Las abandonadas*, la fijación de las tradiciones y del agravio campesino en *Río Escondido*, la finura y la ferocidad indígena en *Maclovía*, la furia del amor prohibido en *La Malquerida*, el ambiente de las ladrilleras en *Islas Mariás*, el deslumbramiento ante la naturaleza en *La Red*.

En la apreciación de estas películas también interviene un elemento insoslayable: la recreación de un mundo (cultural, ideológico, moral, festivo) ya desaparecido. El nacionalismo del Indio es parte central de su mitomanía, y sin embargo, a la distancia, aquello que le parecía a los intelectuales de los cuarenta la falsificación deleitosa (Salvador Novo rebautizó a *María Candelaria* como *María Calendaria*), se torna ahora verosímil, no por el argumento, sino por las convicciones del director, del fotógrafo, de los actores, del escenógrafo, del guionista, de los técnicos, de los músicos, del grabador Leopoldo Méndez. Lo que en el momento del estreno de cada película parecía *mexican curious*, es hoy museo involuntario (y con frecuencia deslumbrante) de creencias y costumbres, no lo que fue ni lo que debió haber sido, sino su reflejo enaltecido por el nacionalismo cultural.



**Al Indio le
interesaron ciertas
zonas urbanas
como el arrabal,
los Bajos Fondos,
las calles con
putas, los
cabarets, los
hoteles de paso,
las vecindades**

**"No me dejes porque consolidas
mi vocación de abismo"**

En las grandes películas del Indio, la belleza formal y el desorden de los sentimientos son una y la misma cosa, parte de la empresa pedagógica útil para propios y extraños: así fue México, así debe seguir siendo para que jamás olvidemos nuestra condición arquetípica de machos y hembras. El autoritarismo es el horizonte totalizador de este cine, que usa a grandes presencias fílmicas como imágenes perfectas del poder y del sometimiento. De la voluntad ante la cual sólo queda rendirse: Pedro Armendáriz, el propio Indio, Carlos López Moctezuma, María Félix ("la mujer que tiene corazón de hombre"); del sometimiento: Dolores del Río, Columba Domínguez, Rosaura Revueltas. Las excepciones: Roberto Cañedo, héroe de *Pueblerina* y en *Un día de vida*, quien no es brutal ni dominador, y Pedro Infan-

te, en *Islas Mariás*. En ambos casos, los actores le imponen al Indio sus condiciones de físico y de temperamento.

El Indio identificó siempre a la nación con el respeto a los poderes visibles (el militar revolucionario, el macho, el cura, el profesor), y vio en el desplante físico el principio de la redención de la raza. Sus actores entienden con preserteza el mensaje y lo trascienden: son siempre algo más que encarnaciones de la autoridad o de la humillación agradecida; son las expresiones inmejorables de la mitología, del paraíso y el infierno nacionalistas, donde la obediencia a la costumbre es la racionalidad exigida, y el amor es la única nivelación concebible entre hombre y mujer (en las películas del Indio, el macho se enamora para descender idolátricamente al nivel de la hembra).

La belleza femenina como condena, la moral como represión, la barbarie como encumbramiento psicológico. En su

etapa creativa las películas del Indio son trampas infestadas de moralejas, y aun los films más inocuos (*El rapto*, *The Torch* que es la versión en inglés de *Enamorada*) o los desastres (*La tierra de fuego se apaga*, *Pepita Jiménez*) están sembrados de órdenes que se resguardan tras la fuerza visual: no te arrodilles ante nadie (si eres hombre), aprende a leer y escribir para que tus hijos no sufran como tú, respeta a los héroes que son nuestro ejemplo cotidiano, no te enfrentes a la autoridad del jefe de la casa o del cura, prefiere la muerte a la indignidad, prefiere (si eres mujer) la indignidad a la rebelión contra tu hombre, acepta que el amor es el eterno sacrificio, y no renuncies a la desmesura sin la cual la vida es pura esterilidad. . . El Indio es muy enfático y cree en su filosofía: "La grandeza de la mujer y su fuerza aumentan en cuanto más pudorosa y humilde es".

“Búscate otra querencia/ No me abandones, Felipe”

Según el guionista y argumentista Mauricio Magdaleno, México cabe —ampliado y reducido a la vez— en el destino y el lenguaje de una pareja. A las películas del Indio, Magdaleno les aporta los argumentos (que se justifican gracias al desenlace fatal: la gloria del sacrificio) y las homilias y los epistolarios íntimos que él considera *diálogos*. El novelista de *El resplandor* predica desde la pantalla y defiende a las creencias que hacen las veces de sentido vital del Indio Fernández: la tierra es nuestra madre, lo telúrico es nuestra orientación vital (“es más fácil que se vayan los magueyes que él se aleje”), el tiempo campesino es circular, el principio de obediencia es la base de las relaciones humanas. Reproduzco unos parlamentos de *Flor Silvestre*. Don Francisco Castro, el hacendado (Miguel Ángel Ferriz), recibe a dos peones (Agustín Isunza y El Chicote), muy adictos a su hijo que simpatiza con las ideas revolucionarias, en el momento en que la violencia de la Bola ha despoblado la hacienda:

—¿Con que también ustedes se quieren ir?

—Pos, pa qué es más que la verdad, sí señor amo.

—No es que nos quiéramos ir, señor amo, pero . . .

—¿Pero qué?

—Mire usted, señor amo. Nosotros nacimos aquí, usted lo sabe. Afigúrese cómo hemos de querer a esta tierra. Somos totalmente como el maíz y el trigo que dan estos surcos que no los hay mejores en todo el Bajío. Todavía peor: somos como esos árboles que están allá fuera, que nada ni naiden puede arrancar. Para quitarlos de ahí pues sólo a hachazos . . .

Con Magdaleno o con amanuenses como Íñigo de Martino (pero de preferencia con Magdaleno), el Indio se entrega de lleno al melodrama, cultura matriz de América Latina, género primordial, donde los personajes perecen o sufren para que el espectador goce a su manera y —en este caso— adquiera conciencia

de la Historia, orgía y velorio de “hojas en la tormenta”. Clásicamente, los melodramas que escribe Magdaleno bajo la inspiración directa del Indio, se centran en la imposibilidad del amor, en la destrucción de la familia, en los prejuicios de clase y en la (mala) suerte que es el séquito de la pobreza. Magdaleno comparte con el Indio el punto de vista: aquí todo es tragedia mientras el espectador no demuestre lo contrario. Se extravía la trama, se le colma de pistas falsas y salidas imposibles. No importa: la lógica del melodrama es el exceso y el Indio apenas si se asoma a la comedia porque sólo se halla en su elemento entre sentimientos sublevados.

Breves ejemplos del trueque de la coherencia por la vehemencia: en *Una cita de amor* un padre le dice a su hija: “Perdona que me atreva a venir a tu recámara”; en *Río Escondido* la moribunda grita: “¡Ese niño es México!”; en *Maldivia*, la india bonita (María Félix) culpa a Dios de haberla creado tan bella . . . Vaciadas hoy las tramas de toda persuasión moral, todavía (me) resulta admirable el impulso melodramático que generó varias obras maestras y secuencias memorables en cintas muy fallidas. Si han envejecido los mensajes explícitos o implícitos, la actuación sollozante y los rictus que hacen las veces de anuncios del alma (lo que frustra en definitiva a *La Malquerida*), permanece la fuerza de los sentimientos elementales que hacen trizas a los escenarios tradicionales. Descienden de su sitio el honor de la familia y la locura amorosa, y los desplazan el relativismo y la conciencia del humor involuntario. Se deteriora la credibilidad psicológica: permanece la desmesura lírica expresada en duelos al atardecer o en el aferramiento a la vocación de víctimas. Por eso, la obra del Indio corresponde a la fe en el nacionalismo como regeneración de los nacionales.

Fuera del rancho y en la capital

Hay una zona urbana propicia para los talentos del Indio: el arrabal, los Bajos Fondos, la interminable calle de la po-

breza en donde tienen cabida las putas como estatuas a las que dará vida el alquiler de sus cuerpos, los cabarets, los hoteles de paso, las idas al Zócalo, los dancings, las vecindades en donde toda intimidad naufraga. Si *Reportaje* (1953), la película multiestelar hecha por encargo de Periodistas Cinematográficos de México (Pecime), es un fracaso por la inhabilidad del Indio para atravesar de manera veloz y humorística por los distintos niveles ciudadanos, son en cambio importantes *Salón México* (1948) y *Víctimas del pecado* (1950). En la primera, el Indio vislumbra como nadie lo había hecho las posibilidades temáticas y estéticas del arrabal, bajo la idea rectora del cine del Indio: el sacrificio es la justificación mayor de la existencia. La protagonista, Merceditas (Marga López), prostituta del dancing, todo lo soporta —golpizas, fango moral, el dolor de carecer de vida propia— con tal de mantener en un colegio de paga a su hermanita Beatriz (Silvia Derbez). Merceditas padece a manos del explotador Paco (Rodolfo Acosta), recibe el amor y la protección del policía Lupe (Miguel Inclán), se desliza por concursos de baile y explotaciones sexuales, sabe que es la Cualquiera que le da oportunidad a su hermana de ser Alguien, y al fin consigue la redención en la muerte.

Descrita así, la película es muy convencional, una de tantas en la época donde la recompensa de las cabareteras mártires era su condición de vírgenes póstumas. Pero Fernández y Figueroa extraen del amasijo de diálogos literalmente indecibles (marcados por el clasismo, la patriotería y la moralina), secuencias de enorme brillantez y atmósferas donde el baile es, a un tiempo, coito, carnaval, potenciación sensual de la Calle, alumbramiento del erotismo. El melodrama pierde su filo redentorista y se vuelve la coraza de humorismo involuntario que oculta la tragedia genuina, la pertenencia a la marginalidad.

Algo similar ocurre con *Víctimas del pecado*, otra “utopía del desconsuelo”. Rosa (Margarita Ceballos), fichera del cabaret Changoo, tiene un hijo, con el cinturita y pachuco Rodolfo (Rodolfo

Acosta), que le exige deshacerse del bebé, al que Rosa tira en un bote de basura. Al enterarse, Violeta (Ninón Sevilla), vedette del Changoo, lo recoge, y se lo lleva al cabaret, lo adopta, y se ve obligada a la prostitución para mantenerlo. Rodolfo la encuentra y quiere hacerle daño al niño, Violeta lo defiende, se arma un lío con las prostitutas del barrio, y en la comisaría Violeta denuncia los crímenes de Rodolfo, que va a la cárcel, prometiendo venganza. Violeta conoce a Santiago (Tito Junco), el dueño del cabaret La Máquina Loca, y se va a vivir con él. Seis años después, sale Rodolfo de la cárcel, va a La Máquina Loca, desafía a Santiago y lo mata. Luego, localiza el domicilio de Violeta, y golpea a Juanito, que es su propio hijo. Violeta entra por la ventana y mata a balazos a Rodolfo. Va a la cárcel, donde padece mientras el niño limpia zapatos. Un día, el director del penal de Lecumberri halla a Juanito dormido fuera porque llegó tarde y no lo dejaron ver a su mamacita. El director habla por teléfono con el Presidente de la República y obtiene el indulto para Violeta, que abandona el penal al lado de Juanito y de una voz en *off* que predica: "Sigán juntos adelante, hasta que la luz de la bondad los lleve lejos, a pesar de la maldad y la ambición".

De nuevo, la síntesis anuncia una película lamentable, y sin duda, *Víctimas del pecado* desde el momento en que encarcelan a Violeta resulta un melodrama abyecto, pero en lo fundamental la película sobrevive a su trama, y registra magníficamente el mundo arrabalero, en sucesión de atmósferas delirantes, bailes sensacionales de Rodolfo Acosta y de Ninón, canciones (de doble sentido) de Rita Montaner y de Pedro Vargas, y números de Pérez Prado, la Orquesta Aragón y Chimol Monterrey. La fotografía de Figueroa es excepcional, y revela la captación profunda de la realidad que la superficie melodramática oscurece y denigra.

"Cuatro milpas tan sólo han quedado"

El eco difuso y tenaz del nacionalismo revolucionario da paso en el cine al na-



cionalismo del *show-business*, que sólo admite verdad del espectáculo, un país por derecho propio. En el lapso que va de *Flor Silvestre* a *Un día de vida*, la obra del Indio se convierte en tradición, es el *cine nacional* por excelencia, y quien la imite, así sea el propio Indio, se responsabiliza de un peso muerto. Las películas en su etapa final (*Pueblito*, de

1961; *Paloma herida*, de 1963; *Un dorado de Pancho Villa*, de 1966; *El crepúsculo de un dios*, de 1969; *La Choca*, de 1973; *Zona roja*, de 1975; *México Norte*, de 1977, y *Erótica*, de 1978), son fracasos por así decirlo pre-concebidos, por su aferramiento a la "ortodoxia" inventada o malamente recordada, de un nacionalismo ya desvitalizado y autoperódico.

La fe en la grandeza innata de un país es ya el gusto por productos, rasgos y situaciones que a uno lo exaltan aunque a los demás no les interesen. De la jactancia sólo quedan hilachos nostálgicos.

Emilio Fernández nunca aceptó cabalmente las razones de su aislamiento. Hasta el fin, desafiaba a quienes no lo entienden, a los menguados y cobardes que traicionan al cine y a la hombría que es la Patria. Él se ciñe mentalmente la trigarante faja y, leal a su personaje, se abisma en la autoparodia, se aísla progresivamente, en el plagio caricatural de sus horas de gloria. Los ilustrados y los no tanto, cuando se dignan verlos, le dedican sarcasmos a sus films y repudian mercedamente sus desplantes de barbarie. Los productores, desde 1965, declaran incosteables sus películas, y para sobrevivir, el Indio le presta su corpulencia inconfundible y su voz doblada por Narciso Busquets a una multitud de películas, telenovelas y fotonovelas, de las cuales la más conocida es *La cucaracha* (1959, de Ismael Rodríguez, donde el Indio interpreta al revolucionario coronel Zeta), la mejor es el delirio racista *The Wild Bunch* (1969, de Sam Peckinpah, donde el Indio personifica al general Mapache, "el instinto de crueldad" del mexicano), y la más exitosa es *Lola la Trailera* (1984, de Raúl Fernández, donde el Indio, en cabal decadencia física, interpreta a un policía de caminos que persigue en vano a narcotraficantes y a trailers de prostitutas). Allí está el Indio, como revolucionario jubilado, matón *inconvincente* o el santón Lucas Lucatero de *El rincón de las vírgenes* de Alberto Isaac.

En 1978, luego de una discusión, el Indio asesina al joven Javier Aldecoa. Entrevistado por Edmundo Domínguez Aragonés, da su versión de los hechos:

Estaba buscando locaciones para mi nueva película. En un pueblo de Torreón. Me enseñaron una plaza de armas, pero estaba muy llena de árboles y yo quería una plaza sin árboles, un erial. Precisamente allí estaban acampando unos gitanos. Yo amo a los gitanos. Había una hermo-

sa chiquilla, como las que me gustan: prieta, tipo indígena, mexicana pues. Jovencita de no más de 16 años. Le dije: "Te voy a raptar, pero me voy a casar contigo, porque yo siempre me caso". Me he casado muchas veces. Él no era campesino, como los pinches periodistas han dicho. Era un matón, pistolero del gobernador. Un hombre guapo. Joven, de 22 años. Él había estado bebiendo en la cantina. Me invitó, pero no quise ir. Me quedé con los gitanos. Entonces llegó él a correrlos porque no le gustaban los gitanos, y yo a los gitanos los amo porque llevan una vida hermosa, libre, como la mía. Quería a la chiquilla para él, eso cogí. Me retó. Yo le dije que dejara en paz a los gitanos, que ellos eran mis amigos. Soy un experto tirador. Aprendí en la Revolución y como militar que he sido tengo práctica y frecuentemente voy a tirar. En lo que él sacó la pistola y me aventó dos balazos, que no me dieron, yo le respondí. Primero tiré al aire para espantarlo, pero cuando me volvió a disparar, con mala puntería, yo disparé. Lo maté en defensa de mi propia vida. . . Haga de cuenta que estaba dentro de una película, nomás que la palabra *corte* no llegó. Era un hermoso muchacho que no merecía morir.

La versión de los testigos presenciales es distinta. El Indio mató a sangre fría a un joven desarmado. Él permanece en la cárcel un tiempo, y al salir ronda por los estudios con los infilmables scripts bajo el brazo. A sus homenajes acude vestido en forma previsible: sombrero vaquero, botas de cowboy y paliacate rojo al cuello. Elogia y ataca a los funcionarios cinematográficos, en especial a Margarita López Portillo (cuyo relato *Toña Machetes* quiso llevar al cine). A los reporteros les dice con frecuencia: "A mí que me den por indio muerto y que me dejen en paz". A principios de 1986, en Acapulco, sufre una caída y se fractura la cadera y una clavícula. Su agonía dura meses, prolongada por diversas operaciones quirúrgicas. Su ex mujer Columba Domínguez lo cuida. Minutos

antes de morir le dice a la enfermera: "Dile a Columba que quiero ir a Cuautla, para recoger mis armas que están limpiando. . .". Muere el miércoles 6 de agosto de 1986 y al día siguiente es sepultado en Mausoleos del Ángel. La prensa le tributa un reconocimiento desusado: "Hasta en la muerte fue bueno"/ "Murió el genio del cine mexicano".

"La fuga de cerebros empobrece a México. Yo me he quedado para siempre por el simple hecho de que soy fiel" (E. F.)

A valores cinematográficos indudables, el Indio les agregó los escenarios de su exaltación nacionalista. Él, mitógrafo excepcional, fracasó inevitablemente en su empresa manifiesta: retener a un país en el ámbito tradicional y librarlo de la modernidad a través del pasmo estético, pero sus logros son extraordinarios y su visión es una de las más originales y desesperadas de este siglo mexicano, así sólo incluía simbólicamente la opresión y la miseria, y así se desborde en grotescidades verbales. Él y Figueroa perpetuaron el México anterior a la industrialización, todo maguery y llanura y nube y coraje y atención al detalle que era revelación del temperamento. El suyo es un *delirio de mexicanidad*, la llamarada chovinista que situada en perspectiva, contiene los destellos de grandeza visual que transmiten certidumbres históricas y cotidianas. ¿Cómo evitar sensaciones alucinadas ante la energía que vuelve mínimamente creíbles esos parlamentos, ante el paseo de Tito Junco seguido por un mariachi que es coro griego en *Víctimas del pecado*, ante las escenas del saqueo y los cachondeos de la tropa en *Flor Silvestre*, ante los de María Félix como animales del deseo y la sorpresa en *Enamorada*, ante la desolación de los amantes que bailan y cantan en *Pueblerina*, ante el descenso majestuoso de la escalera de Dolores del Río en *Las abandonadas*? Si la vida del Indio Fernández fue un anacronismo, su obra sigue siendo el gran depósito de imágenes esenciales.