

# UNA ESCUELA EN CELULOIDE. EL CINE DE EMILIO “INDIO” FERNÁNDEZ O LA OBSESIÓN POR LA EDUCACIÓN

Julia TUÑÓN PABLOS

*Instituto Nacional de Antropología e Historia*

EMILIO “INDIO” FERNÁNDEZ ES EL DIRECTOR cinematográfico que mejor expresa las ideas del nacionalismo, de la mexicanidad. Es conocida su célebre frase: “¡El cine mexicano soy yo!”. Su intención explícita es aprovechar la pantalla para proponer un proyecto de país. El tema de la educación es uno de los arietes en esta lucha que el cineasta emprende.

Entre 1941-1978 filmó 41 películas, pero no en forma continua. Durante los años cuarenta su cine aprovechó el auge de la industria fílmica nacional y obtuvo el reconocimiento de la crítica europea; lo que incidió en su prestigio. Películas como *María Candelaria*, *La perla*, *Flor silvestre*, *Pueblerina*, *Maclovía* y *Río Escondido* se conocieron en todo el mundo, especialmente en Europa. Se trata de la “escuela mexicana de cine”, aunque cueste referirse a ella como una escuela, pues se reduce al “Indio” y su equipo: Gabriel Figueroa en la fotografía, Mauricio Magdaleno en los guiones, Gloria Schoemann en la edición y algunos actores selectos: Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz, principalmente. Su cine se desarrolló con mayor brillo y calidad gracias a cada uno de ellos.

Hablamos del cine que lo prestigió, el de los años cuarenta, cuando el “Indio” construyó, desde su muy personal mirada, un estereotipo de México acorde con algunas ideas todavía vigentes en ciertos grupos de intelectuales. Sus cintas son coherentes con ellas mismas, como si se tratara de

una sola película: comparten temas, rasgos estilísticos, tesis e incluso en ellas se repiten diálogos completos. El "Indio" construye un modelo filmico que expresa sus obsesiones y lo aplica con insistencia. Repite sin cesar las imágenes que le dieron fama, pero éstas van perdiendo cada vez más la fuerza de los primeros años, resultan más tiesas y borradas. Cuando el país cambia, cuando la necesidad de nuevas propuestas filmicas se hace perentoria y obliga a todos a un flexibilizarse, Emilio Fernández no es capaz de hacerlo. Empieza a ser marginado y cada vez trabaja menos, aun cuando llega a ceder ante las demandas de los nuevos tiempos que vulneran su estilo personal, como las escenas sexuales, los desnudos y las palabras gruesas. El tema de la educación es, en cambio, uno de los que mantiene en forma constante.

En este trabajo se aborda el concepto de educación que expresa el "Indio" en su mejor momento, así como la evolución que sufre a lo largo de su extensa y accidentada carrera. Precisar las ideas de quienes han construido símbolos culturales, como lo son sus filmes, puede aportar elementos para la discusión.

#### EL AUTOR

Emilio Fernández se puede considerar uno de los pocos autores del cine mexicano,<sup>1</sup> lo que fue excepcional durante los años cuarenta y cincuenta. En su caso, la manera de filmar expresa sus obsesiones, de las que hace alarde también en su persona y su conducta. Emilio Fernández se parece a un personaje de sus cintas.

Su estilo filmico tiene varias señas de identidad que lo distinguen: el tema, las tesis y la plástica.<sup>2</sup> Su género fundamental es el drama de amor, en el que sus héroes nun-

<sup>1</sup> Cine de autor es aquel que expresa un estilo, ciertos temas y las ideas de un director en forma sistemática y que es reconocible como de su autoría.

<sup>2</sup> TUÑÓN, 1992.

ca logran triunfar porque se enfrentan a problemas de orden social. El "Indio" prefiere ubicar sus historias en el medio rural.

Sus dramas de amor desgraciado cobijan una serie de reflexiones sobre el nacionalismo, el indigenismo, el agrarismo, el laicismo, el sentido del arte y la educación.

Para Emilio Fernández una película tiene tanta importancia como su tesis,<sup>3</sup> pero poner en imágenes sus argumentaciones impone utilizar símbolos, que en el cine son a menudo estereotipos.<sup>4</sup> Con frecuencia la argumentación se reduce a frases muy simples, que responden a dos factores: 1) el lenguaje del cine que requiere del privilegio de la imagen y la economía de palabras y, 2) la conciencia de que sus audiencias reconocen el signo, por escueto que éste sea, porque las remite a una información previa. Es la manera de narrar (música, encuadre de fotografía, movimientos de cámara y secuencia) la que otorga a esa frase un peso específico. A veces, sin embargo, el "Indio" se desborda y sus tesis se expresan en largos y retóricos discursos.<sup>5</sup>

Su plástica, tributaria de la de S ergei Eisenstein, destaca los paisajes, los planos amplios, las nubes cargadas y enormes que otorgan un elemento dramático al filme; la cámara se engolosina con magueyes y nopales. El paisaje se impone a los personajes. La mancuerna con Gabriel Figueroa, su fotógrafo de la primera etapa, es determinante para el efecto de belleza que se obtiene.

Temas, tesis y plástica se integran en un propósito explícito: crear un cine mexicano con una función social, hacer películas que propicien la reflexión y aun la práctica transgresora, que ayuden a construir otro México.

<sup>3</sup> La define como "[...] un contenido social [...] moral, un mensaje o una expresión que demuestre un dolor o una expresión del pueblo". TUN N, 1988, pp. 66-67.

<sup>4</sup> El estereotipo simplifica la realidad representada, sea por omisión o por deformación. En el cine su uso es importante porque permite la identificación y propicia el reconocimiento.

<sup>5</sup> Mauricio Magdaleno recuerda que a Emilio Fernández le gustaban en demasía los discursos. MEYER, 1976, p. 30.

Atraviesa sus películas una clara seña de identidad: la tensión entre modernidad y tradición. Sin embargo, en Emilio Fernández, se trata de bastante más que la convivencia entre dos formas de vida o tiempos: remite a dos conceptos de México: por un lado un México esencial y eterno, volcado en sí mismo, sagrado por intocable, que sólo se puede atisbar en forma oblicua, a través de símbolos y síntomas. Su tiempo es cíclico y su sino la repetición. Es una estructura básica de índole natural, ajena a la calificación moral. Es el México del destino. Sobre él actúa la historia, lo que sucede, los conflictos sociales y políticos, la civilización que trata de imponerse, de disparar, en el mejor de los casos, un proceso hacia al progreso y la felicidad.

México es la base eterna en donde los seres humanos tratan, infructuosamente, de actuar su vida, arropados por los símbolos de la patria: la bandera y el escudo nacional, vigilados por el buen ejército y las instituciones y bajo el lugar común del “como México no hay dos”. La empresa de sus protagonistas contra el cacique local es, en mucho, expresión de esa tensión. Se trata de una lucha entre civilización y naturaleza<sup>6</sup> que recuerda la que obsesionaba a José Vasconcelos entre civilización y barbarie.<sup>7</sup>

Emilio Fernández estructuraba sus filmes con esta tensión. En aquéllos ubicados en tiempos revolucionarios el director se ofrece a sí mismo el beneficio de la duda y parece mostrar confianza en que el progreso será una síntesis entre el destino y la historia. La educación es un instrumento clave. Sin embargo, si atendemos los desfases entre la historia y el relato<sup>8</sup> observamos un conflicto en el que predomina el México eterno. En sus últimas cintas ya su triunfo es explícito y el discurso de la fe en el progreso aparece como una última concesión a su propio estereotipo.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> TUÑÓN, 1992.

<sup>7</sup> El México esencial no es necesariamente “bárbaro”. Queda ajeno a esa escala porque su pasta es de otra índole.

<sup>8</sup> La primera remite a la historia que se cuenta y a las anécdotas que se narran y la segunda a los significados que se expresan en lenguaje cinematográfico y en las omisiones e incoherencias de las tramas.

<sup>9</sup> TUÑÓN, 1993.

## EL CONTEXTO

El tema de la educación es una pieza clave en esta lucha cósmica. ¿Cuáles son los conceptos que transmite?, ¿de dónde se nutren?

Emilio Fernández participa de un tiempo previo al que lo ve filmar. Su idea de la educación como parte medular de la Revolución, como uno de sus mayores logros, pero también un requisito para su cumplimiento, se inscribe en la de los años veinte y treinta, mientras que el cine de su prestigio corresponde a los periodos presidenciales de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán. Las políticas educativas ya no son las de José Vasconcelos, J.M. Puig Casauranc, Moisés Sáenz, o Narciso Bassols, por citar a los más renombrados, sino las de Octavio Véjar Vázquez, Jaime Torres Bodet o Manuel Gual Vidal. Sin embargo, el espíritu misional con el que observa el tema es anterior. Para Claude Fell, el espíritu de Vasconcelos se convierte en un paradigma.<sup>10</sup> Lo fue para nuestro director.

El nacionalismo mexicano de los años veinte procura el fortalecimiento del Estado posrevolucionario. Se requiere una homogeneidad humana y territorial, un código de valores común y un concepto de nación que sustente al Estado. La escuela es un elemento fundamental en esta empresa.<sup>11</sup> Las dificultades son mayores: en 1910 la población era de 15.2 000 000 de habitantes, de los cuales 78.5% era analfabeto. En 1921 había 14.3 000 000<sup>12</sup> y el analfabetismo en la población mayor de diez años era de 66 por ciento.<sup>13</sup>

La idea fundamental de Vasconcelos es descubrir el espíritu de la nación y transmitirlo por medio de la escuela, hacer universal la grandeza de México. Las humanidades y

<sup>10</sup> "Por décadas, los sucesivos secretarios de Educación han destruido o modificado ciertas partes de su plan; pero el edificio, en su conjunto, sigue en pie." FELL, 1989, p. 668.

<sup>11</sup> "La Revolución dio a la atención del problema educativo un carácter de mayor urgencia y convirtió la tarea en una responsabilidad decididamente estatal." KNAUTH, 1966, pp. 291-292.

<sup>12</sup> CARDIEL *et al.*, 1981, pp. 604-606.

<sup>13</sup> LOYO, 1994, vol. II, p. 342.

el arte tienen un papel clave en esta lucha por la civilización. En 1920 llama a los intelectuales para que “seamos los iniciadores de una cruzada de educación pública, los inspiradores de un entusiasmo cultural semejante al fervor que ayer ponía nuestra raza en las empresas de la religión y la conquista”.<sup>14</sup> Los maestros, los libros publicados en grandes tirajes y las artes serán las armas en esa cruzada que encabeza con febril entusiasmo.

El cine tiene un papel en el proyecto,<sup>15</sup> pero es el muralismo el que encuentra un terreno de privilegio para su desarrollo. Emilio Fernández tratará de hacerlo extensivo al cine, puesto que ambos acceden a públicos masivos.<sup>16</sup>

Durante los años de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública (1921-1924) la educación rural se convirtió en el eje de su fervor, dotada con un carácter misionarial que rigió idealmente la conducta de los maestros. Su papel social no se redujo a dar instrucción, sino en procurar el progreso y predicar con el ejemplo. Un punto de dificultad en ese proyecto fueron los indígenas. Se intentó incorporarlos al “espíritu nacional” y se construyó un “tipo ideal” de mexicano: las diferencias de etnia, clase, región y sector se subordinaron a la identificación con el país. Se fomentó la lectura, especialmente de los clásicos, y el número de bibliotecas se incrementó.<sup>17</sup> En este contexto, el conocimiento de la letra devino en un símbolo y un propósito. Su simple mención alude a todo un programa de progreso.<sup>18</sup>

Con Vasconcelos se sentaron las bases de la educación pública posterior. José Iturriaga sintetizó los elementos que persistieron: 1) la lucha contra el analfabetismo, 2) la escuela rural, 3) las bibliotecas, 4) el impulso a las bellas artes, 5) el intercambio cultural con el extranjero y 6) el fomento de

<sup>14</sup> “Discurso con motivo de la toma de posesión al cargo de Rector de la Universidad Nacional” (1920), VASCONCELOS, 1950, p. 11.

<sup>15</sup> REYES, 1993, pp. 131-171.

<sup>16</sup> TUÑÓN, 1988, pp. 65-66.

<sup>17</sup> En 1921 había 198 bibliotecas en el país. En 1923 existían 671, de las que 21 eran ambulantes. MATUTE, 1981, p. 178.

<sup>18</sup> Véase LOYO, 1984.

la investigación científica.<sup>19</sup> Para Mary Kay Vaughan fue en los treinta cuando la ideología de la Revolución marcó a la escuela, con la reforma social, la valoración de las clases populares y de los indígenas, el nacionalismo y el antimperialismo.<sup>20</sup> A fines de 1926 había en el país 2 000 escuelas rurales que aumentaron en 1934 a 8 000.<sup>21</sup>

Durante el maximato la educación adquirió un carácter práctico que la hizo descender de las alturas del águila, para usar la metáfora de Claude Fell, a la vida cotidiana de las comunidades. Calles pretendió crear una base social y económica para la industria,<sup>22</sup> aunque el censo de 1930 muestra que de 19 653 habitantes 66.5% es rural.<sup>23</sup> En la Secretaría de Educación Pública se editaron más folletos que enseñaban a organizar cooperativas, hacer una vida sana, combatir el alcoholismo, procurar el agua potable y desarrollar pequeñas industrias.<sup>24</sup> El maestro debe enseñar con el ejemplo.<sup>25</sup> Esas iniciativas se mantuvieron durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, cuando la educación se nombró socialista. Durante su sexenio se procuró la justicia social y se insistió en la transmisión de valores nacionalistas. La dimensión de la tarea era enorme, pues pretendía cambiar todo un sistema social. Parecía lógico que fracasara.<sup>26</sup>

En tiempo de Manuel Ávila Camacho, cuando Emilio Fernández empezó a filmar, ya el país había cambiado con el incremento de la sociedad urbana e industrial y con mayor integración entre las regiones, que uniforma los consumos, las modas y los símbolos. La educación socialista se modificó y, aunque las escuelas seguían impartiendo los mismos contenidos, adquirieron otro significado.<sup>27</sup> Los re-

<sup>19</sup> ITURRIAGA, 1981, p. 159.

<sup>20</sup> VAUGHAN, 1982, vol. II, p. 479.

<sup>21</sup> LARROYO, 1964, p. 355.

<sup>22</sup> ROBLES, 1977, pp. 11-12.

<sup>23</sup> ROBLES, 1977, p. 154.

<sup>24</sup> LOYO, 1984, p. 322.

<sup>25</sup> J. C. Nájera, "Decálogo del maestro rural" (1929), en LOYO, 1985, pp. 132-133.

<sup>26</sup> RABY, 1974, p. 240.

<sup>27</sup> KNIGHT, 1994, p. 431.

zagos educativos son enormes: la mitad de la población era todavía analfabeta.

Jaime Torres Bodet al frente de la Secretaría de Educación Pública<sup>28</sup> puso énfasis en dos cuestiones no resueltas: el analfabetismo y la carencia de edificios. Quiso crear “una escuela digna de unir a todos los mexicanos [...] y digna de unirlos en el progreso, en la democracia, en la justicia social, en la libertad de pensar, de escribir, de creer [...]”<sup>29</sup> En 1944 se estableció la Campaña Nacional contra el Analfabetismo. Eran los años dorados de la radio y se aprovechó su red para difundirla.<sup>30</sup> También se replantearon las misiones culturales y se organizaron las llamadas “misiones cinematográficas”.<sup>31</sup> En 1947, con Miguel Alemán, la Campaña contra el Analfabetismo se convirtió en permanente. En momentos recuerda el entusiasmo previo, pero ciertamente ya no la mística. También durante ese sexenio se estableció la Escuela Unificada convirtiendo la educación en obligatoria para todos, sin distinción de clases sociales, de credo religioso o de raza.

Para Emilio Fernández fue el momento de reiterar sus obsesiones y de tratar de incidir en la vida social con el cine. Había un antecedente importante: en 1934 fue filmada *Redes* por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel y con el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública, donde se muestra la lucha de unos pescadores. La cinta tenía una clara influencia de la ética y la estética de Eisenstein.

En 1947 se creó el Departamento Audiovisual, que incluyó en sus actividades la transmisión de la enseñanza por radio y por televisión.<sup>32</sup> Se aprovecharon las instancias electrónicas para la difusión. ¿Cómo Emilio Fernández, el obsesivo, no habría de pensar en la herramienta que para él era el ci-

<sup>28</sup> Su primer periodo comprende de 1943-1946, con Ávila Camacho; el segundo, con López Mateos, de 1958-1964.

<sup>29</sup> TORRES BODET, 1969, p. 69. También pensaba que la educación de los indígenas era necesaria para esta labor: “la unificación de la base de nuestro pueblo”. TORRES BODET, 1969, p. 179.

<sup>30</sup> TORRES SEPTIÉN, 1994, vol. III, pp. 450-498.

<sup>31</sup> TORRES SEPTIÉN, 1994, vol. III, pp. 500 y 502-503.

<sup>32</sup> BRAVO, 1996, p. 182.

ne? Se lo había dicho Adolfo de la Huerta en Los Ángeles, en los años veinte: "El cine es más fuerte que un máuser, más fuerte que un treinta-treinta, que un cañón, que un avión, que una bomba. Aprende cine [...] y enséñales".<sup>33</sup>

#### EL CARÁCTER CRÍTICO DE SU CINE

En los años cuarenta lo común es ver al cine como una diversión inocua, una forma ruidosa y popular de ocupar el ocio, de compartir la risa y las emociones. Pretende ser un buen negocio y muchas veces lo logra. Un grupo de intelectuales, en cambio, consideran a la pantalla como un medio de gran influencia social.

Nuestro director quiere realizar un cine crítico. Lo intenta mostrando el hambre del pueblo, su ignorancia y la necesidad de la educación, el abuso de los caciques y la defensa del agrarismo. El "Indio" considera que eso, *per se*, propicia una rebeldía social. Decía que en 1947, al terminar la filmación de *Río Escondido*, la gente de Tultepec, en donde se rodó, colgó al cacique local de los pies, igual que en la escena final cortada a última hora por Gobernación.<sup>34</sup>

Cuando Emilio Fernández insistió en la mística educativa de los años veinte y treinta, aparentemente los gobiernos en turno encontraron en sus películas un ejemplo de la retórica oficial. Sin embargo, el punto tiene otra interpretación: insistir en un proyecto archivado y en una situación social no resuelta, pone el acento en la vigencia de una necesidad y recicla una inquietud y una propuesta. Entonces, este recurso deviene crítico, aunque lo sea en forma oblicua. Por otro lado, es evidente que el público mexicano tenía una experiencia respecto a la política nacional y podía captar los significados ambiguos de sus filmes. No debemos confundir la verborrea de sus discursos con el coro que halaga a la política educativa al ritmo de los dis-

<sup>33</sup> TUÑÓN, 1988, p. 24.

<sup>34</sup> TUÑÓN, 1988, pp. 81-82.

cursos oficiales. Ciertamente su ataque no es frontal. Conviene, por eso, atender algunas reacciones producidas por *Río Escondido*, su filme más importante sobre el tema.

Las reseñas fueron diversas.<sup>35</sup> Hay quienes lo censuran por sus excesos declamatorios y quienes valoran que “fustiga a los malos gobernantes que padecemos y que han sido siempre la causa de nuestra ignorancia, de nuestra pobreza y de nuestra falta de higiene. Apruebo y aplaudo el coraje de Emilio Fernández por decir valientemente lo que lleva dentro y por decirlo tan artísticamente”.<sup>36</sup> Álvaro Custodio y Arturo Perucho consideran que halaga al presidente y censuran que su intención de crítica social se disuelva por no abundar sobre el origen del problema, es decir, se le solicita una mayor argumentación, pero se le critica “un tono declamatorio y gárrulo” que lleva al filme a “la tribuna política”.<sup>37</sup>

Ángel Alcántara Pastor (*El Duende Filmo*), un conservador a ultranza, critica la exageración del filme y lo equipara con “el comunismo que están extirpando de Hollywood”.<sup>38</sup> Mandó una carta a Miguel Alemán denunciando las ideas “peligrosas y disolventes” que presentan al propio presidente “universitario y civilista desdeñando a las leyes [...] para que los ciudadanos se la hagan por su propia mano”. [Explicaré la trama más adelante.] Pide que se prohíba su exhibición en el extranjero para cuidar “al buen nombre de usted y de México”.<sup>39</sup> En cambio, Agustín Cué Cánovas en *El Popular* la elogia, porque en ella “palpita el dolor y la esperanza de México”.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Véase GARCÍA RIERA, 1987, pp. 108-127.

<sup>36</sup> J. M. Sánchez García, *Novedades* (15 feb. 1948) Citado por GARCÍA RIERA, 1987, p. 111.

<sup>37</sup> *Excelsior* (17 feb. 1948). Citado en GARCÍA RIERA, 1987, p. 113.

<sup>38</sup> *El Universal* (13 feb. 1948). Citado en GARCÍA RIERA, 1987, pp. 115-117. El autor citado se refiere al macartismo, la persecución a las ideas comunistas que tuvo lugar en Estados Unidos entre 1947-1956 y que fue especialmente dura en los medios intelectuales y fílmicos.

<sup>39</sup> *El Universal* (20 feb. 1948). Citado por GARCÍA RIERA, 1987, p. 117.

<sup>40</sup> *El Popular* (2 mar. 1948). Citado por GARCÍA RIERA, 1987, p. 118.

Desde antes de su exhibición, la prensa da cuenta del corte de algunas escenas<sup>41</sup> y de la reticencia por parte de las autoridades a su exhibición.<sup>42</sup>

Carlos Monsiváis escribió en 1965 que "Una vez más el "Indio" cumplió su cometido: evadir el tema verdadero, distraer con el paisaje y con la visión de un pueblo como hay todos".<sup>43</sup> A no dudar, la mayor parte de los filmes del "Indio" han envejecido mal y no resultan beneficiados si se los observa con criterios contemporáneos.

Emilio Fernández fue más que un vocero del Estado: sus obsesiones marcaron la trama de sus películas; sus contenidos fílmicos son ambiguos y polisémicos, lo que permitió varias interpretaciones sobre ellas. Habría que fatigar su cine para distinguir su hipotético carácter crítico.

#### LAS PELÍCULAS

Para el análisis, presentaremos ejemplos en tres áreas: 1) "el signo y la llave", 2) "la propuesta" y, 3) "maestros y alumnos". No será casual que algunos provengan del cine de su prestigio y otros del de su decadencia. En sus primeras películas había confianza en su propuesta, mientras en las segundas estaba ya desanimado y sólo quedaba el desencanto. De cualquier manera, en todas ellas los relatos desmienten lo que las historias parecen pregonar.<sup>44</sup> La duda le susurra a la certeza y el resultado es el escepticismo.

<sup>41</sup> En *Cinema Reporter* (29 nov. 1947), p. 9, se informa que se han suprimido escenas "atendiendo la solicitud de un grupo de la Asociación Católica Mexicana [...] ya que, según decían éstos, como no se explicaban por sí solas, podían prestarse a malas interpretaciones por parte de cierto público".

<sup>42</sup> GARCÍA RIERA, 1987, pp. 108-110.

<sup>43</sup> "Río Escondido: ¡Hagan su juego señores!: de este lado la matona y del otro el alfabeto." En *Anuario 1965*. Citado por GARCÍA RIERA, 1987, pp. 124-125.

<sup>44</sup> Véase la nota 8.

## EL SIGNO Y LA LLAVE

En el cine clásico los estereotipos son una necesidad. Éstos pueden tener la forma de objetos o personas, de paisajes o fenómenos naturales, y también de frases o diálogos. Los estereotipos permiten el reconocimiento: son signos que remiten a un tema determinado, por complejo que éste sea, y las audiencias los comprenden gracias a una información previa. Parece una llave mágica que por su sola mención podrá producir el efecto deseado. El signo y la llave para el tema de la educación en Fernández es el alfabeto. Con su llamado se convoca al progreso. Se repite en muchas de sus cintas: “aprendes a leer y eres libre”.

Se trata de una frase simple que remite a la mística de los años dorados. Los públicos difícilmente la relacionarían con otros filmes mexicanos, pues muy pocos mencionan el tema, pero sin duda habría de recordarles otras películas del “Indio”, los discursos escolares y la retórica oficial, incluso los clichés que aparecían en el extremo inferior de las revistas durante la Campaña Nacional de Alfabetización. Parece una fórmula mágica que a fuerza de repetirse hará real su enunciado.

Un ejemplo preciso lo vemos en *La perla* (1945). Quino (Pedro Armendáriz), el pescador agobiado por la pobreza y la carencia de futuro, encuentra en el mar una enorme perla y sueña con salir de la pobreza. Todos los del pueblo la admiran mientras él sonríe orgulloso, seguro de evadir al destino. Alguien le pregunta qué hará ahora que ya es rico. Quino y Juana, su mujer (María Elena Marqués) se miran con angustia, él se queda pensando. Las palabras empiezan a fluir poco a poco, en silencio: no hay música de fondo y la cámara se engolosina en cada uno de los gestos del hombre. Dice:

Puede que me compre una pistola. Me voy a comprar un rifle [dice alguien: “va a tener un rifle, ¿y qué más?”]. Tendremos ropa nueva y ella [viendo a los pies de Juana] tendrá sus zapatos [alguien repite: “va a tender zapatos”, Juana ríe, y él observa la perla en su mano: la joya se ilumina y se agranda hasta

llenar la pantalla: se ve en ella un salón de clase. La música inicia y las palabras de Quino fluyen rápidas y seguras] Mi hijo sabrá leer y sabrá lo que es un libro y mi hijo aprenderá a escribir y sabrá lo que son las palabras escritas. Y mi hijo aprenderá a hacer números y sabrá lo que son los números. Estas cosas nos harán libres. Él llegará a saber y por él nosotros también llegaremos a saber. Esto es lo que hará la perla: la perla nos hará libres.

No será tal porque la ambición de quienes lo persiguen para quitarle la joya lo habrá de impedir: el bebé será muerto y la perla lanzada al mar: el México del destino no permite el progreso ni la libertad. Con la película se muestran la marginación indígena, la ignorancia y la pobreza.<sup>45</sup> La ley brilla por su ausencia a lo largo de toda la historia.

El empleo del signo y la llave es una constante en su cine, pero con el paso de los años se convierte en un cliché, que cada vez suena más hueco. Como ejemplo tenemos *La Choca*, que filmó en 1973. Fueron años de olvido y poco trabajo y se vio presionado a filmar desnudos y palabras groseras, sin embargo, insiste en sus tesis y en sus temas más entrañables.

A pesar de la trama de violencia en un paisaje tropical que somete toda cordura<sup>46</sup> aparece un viejo decrepito (Chano Urueta) que enseña a su nieto a leer, "para que sepa que hay justicia", aunque su madre, la Choca (Pilar Pellicer) alega que son "puras pendejadas" y lo que debe aprender es a usar el machete. El mundo desbordado del trópico tiene una ley dura, como la esencia de México: parte medular del relato son los ídolos que se aparecen fantasmalmente y remiten a una esencia escondida. Toda la historia se desenvuelve al margen del Estado, la cultura, el refinamiento y el abecedario. Al final, muertos casi todos, la Choca se va a la ciudad con el niño, para que aprenda a

<sup>45</sup> En 1921 había 4.1 000 000 de indígenas, dispersos por el país, de los cuales más de 1 000 000 no hablaba español. LOYO, 1994, vol. II, p. 360. En 1940 había 2.2 000 000, de los cuales la mitad era monolingüe. TORRES SEPTIÉN, 1994, vol. III, p. 502.

<sup>46</sup> La película narra una historia de narcotraficantes que huyen de la justicia y esperan en la casa del hombre que los delató para vengarse.

leer. Esta escena es un pegoste que Emilio Fernández concede a su propio estereotipo y muestra la recurrencia de sus obsesiones.

#### LA PROPUESTA

Si la simple mención del signo hace trepidar la música es porque se trata de un punto fundamental, ¿cuál es la función que debe cumplir la educación?, y ¿cuáles sus contenidos?

En pleno tiempo de la Escuela Unificada y de la Campaña Nacional de Alfabetización, Emilio Fernández desata la mística de los años previos, el papel civilizador de la educación y el carácter misional que le permitiría triunfar sobre las oscuras fuerzas de la inercia. Según Moisés Sáenz: “La simple instrucción como finalidad abstracta docente no es [...] un fin nacional [...], si no se toma como medio para forjar [...] el alma nacional de nuestro pueblo”.<sup>47</sup> La idea es “[...] disciplinar a la clase trabajadora [...] de transformar el comportamiento de una sociedad entera que se juzgaba atrasada”.<sup>48</sup> Para crear hombres y mujeres nuevos hay que superar los rezagos sociales, de manera que el tema de la educación se convierta en el motor de un cambio global. En los años cuarenta su carácter de vanguardia cambia: es ya un engrane más de la estabilidad.

La propuesta del “Indio” no se expresa sólo en frases, sino en las tramas completas de películas llenas de acontecimientos y contradicciones, que a menudo plantean unas cosas en los diálogos, otras en las historias y algunas más en los relatos. La cinta más importante es *Río Escondido* (1947) y, en menor grado, su *remake*. *Pueblito* (1961).

*Río Escondido* cuenta la historia de una maestra rural. En este filme no hay historia de amor. El tema es la tesis: la necesidad de la educación contra el caciquismo. Es la bar-

<sup>47</sup> *Memoria del ramo de Educación Pública*. 31 de agosto de 1931, en MONROY, 1975, pp. 137-138.

<sup>48</sup> VAUGHAN, 1982, vol. II, p. 465.

barie contra la civilización, la violencia frente al civismo. Lo que vemos en imágenes es el México eterno (en su peor acepción) frente a la historia y el progreso.<sup>49</sup>

El "Indio" situó su historia en el inicio del sexenio de Alemán. Película e historia son contemporáneas. Sin embargo, la mística que encarna la profesora mártir se nutre de la de 20 años antes y sólo parece vigente en los discursos de los políticos. En julio de 1947, Gual Vidal, titular de Educación Pública, habló del maestro rural que en 25 años de lucha "ha realizado con voluntad de acero y firme conocimiento de los propósitos la obra social y humana más vigorosa, más constructiva y más pura que haya conocido apostolado alguno y los trascendentales rendimientos de nuestra Revolución".<sup>50</sup> El gasto asignado al rubro es un indicador de las políticas oficiales en cuanto al tema. En tiempo de Vasconcelos se le dedicó 15% del presupuesto. Con Elías Calles bajó a un promedio de 7% y a partir de 1930 subió a 11% (aunque en 1933 se gastó 14%). Durante el cardenismo se le asignó entre 15 y 17% y en 1937 se llegó a un porcentaje récord de 17.9% del presupuesto total.<sup>51</sup> Con Ávila Camacho se dedicó al rubro tan sólo 10.2% del presupuesto global, con Alemán 8.3% y con Adolfo Ruiz Cortines 8.9%.<sup>52</sup> Conviene destacar que la población se había incrementado de 14.3000000 en 1920 a 19.6 en 1940 y 25.7 en 1950.

La película inicia cuando Rosaura Salazar (María Félix) va a su cita con el presidente del país, al Palacio Nacional: la bandera aparece siete veces en cinco encuadres diferentes en el primer minuto y ondea solemne bajo el cielo

<sup>49</sup> "Hoy la conciencia colectiva sabrá inspirarse en Quetzalcóatl, cuya alma se multiplica en cada uno de sus maestros. ¡Quetzalcóatl, el principio de la civilización, el dios constructor, triunfará de Huitzilopochtli, el demonio de la violencia y el mal, que tantos siglos lleva de insolente y destructor poderío! ¡Triunfará hoy o mañana, pero es el maestro quien tiene en sus manos la bandera inmortal!" "Discurso pronunciado el día del maestro" (1924), VASCONCELOS, 1950, pp. 113-114.

<sup>50</sup> Diez discursos sobre educación. Citado por CARDIEL, 1981, p. 377.

<sup>51</sup> VÁZQUEZ, 1970, p. 161.

<sup>52</sup> ROBLES, 1977, p. 181.

con nubes. La música de tipo sacro canta a México. El edificio que mira Rosaura se fotografía como lo ven sus ojos, de abajo a arriba (*tilt up*), con el mismo respeto con el que en otros filmes se muestran las iglesias. Es claro que se trata de un espacio sagrado. La campana de Dolores Hidalgo le dice: “[...] en mi voz late la eternidad de México”. Cada uno de los patios que atraviesa le explica cosas y los murales de Diego Rivera<sup>53</sup> le informan del pasado de México y su grandeza.<sup>54</sup> Se refieren a la lucha entre Quetzalcóatl y Huitzilobos.<sup>55</sup> La apresuran porque llega tarde a su cita.

Se trata de símbolos que dejan atisbar ese tabú que sólo se menciona en forma sesgada: *La Patria*. Rosaura entra al *Sancta Sanctorum* donde el primer magistrado la recibe. El presidente es representado con la sombra del actor Manuel Dondé que se impone sobre la pequeña figura (en contrapicada) de Rosaura: para ella él es la quintaesencia de *La Patria*: su voz siempre en *off* (aunque veamos su perfil), su sombra (los mitos no pueden presentarse de frente) y la promesa: “¡No estará sola! ¡México y yo estaremos con usted!” Queda destinada a Río Escondido: ya el mural le había advertido que el papel del maestro era “[...] forjar el futuro glorioso de la Patria” y ella siente que “es la oportunidad que yo quería. Tengo algo muy grande que hacer”. La labor le costará la vida, pues Rosaura está enferma de un mal cardíaco.<sup>56</sup>

Rosaura habrá de enfrentar la miseria de un pueblo donde la muerte y la sed son moneda corriente. Durante su caminata al pueblo, la cámara la filma desde una posición muy baja (en picada) y en forma oblicua (plano holandés),

<sup>53</sup> Decía Diego Rivera que en la URSS conocieron sus murales gracias al filme. GARCÍA RIERA, 1987, p. 109.

<sup>54</sup> Los maestros rurales, antes de salir al campo, recibían clases de historia patria, geografía y antropología. GALVÁN, 1982, p. 83.

<sup>55</sup> Véase la nota 49.

<sup>56</sup> “El magisterio debe mirarse como una vocación religiosa y debe llevarse adelante con la ayuda del gobierno, si es posible, sin su ayuda, si no la presta, pero fiándolo todo en cada caso a la fe en una misión propia y en la causa del mejoramiento humano.” “Discurso pronunciado el día del maestro” (1924), VASCONCELOS, 1950, p. 113.

para mostrar la pequeña figura contra el enorme cielo lleno de nubes premonitorias y destacar los grandes páramos secos y abandonados en que se ubica Río Escondido, tan ayuno de agua como de educación.<sup>57</sup>

El aspecto de Rosaura es pulcro y sencillo. A pesar de cruzar a pie el campo polvoso se la ve limpia y cubre sus trenzas recatadamente con un rebozo. Su atuendo responde a la moda popular de tiempos pasados y su coquetería se reduce a las pequeñas figuras de la tela de algodón de sus vestidos. Su belleza contrasta con las comparsas del filme, que, de acuerdo con las ideas de Eisenstein, son personas del pueblo sin formación artística.

La presencia del cacique es fuerte y dominante, mucho más real que ese presidente del que sólo vemos la sombra. Regino Sandoval (Carlos López Moctezuma) es un hombre que golpea (entre otros a Rosaura), que grita y que suda, tiene además deseos, caprichos y fobias. La maestra no conjura su contundencia ni con todos los discursos y menciones a Benito Juárez que hace. Su despotismo es absoluto y sólo las balas habrán de controlarlo, como en el México más tradicional.

Rosaura Salazar y Regino Sandoval son un par opuesto. Casualmente (¿?) sus nombres tienen las mismas iniciales. Él responde a la carta oficial que ella le presenta con un: "¡Aquí no hay más presidente que yo!". Sus secuaces lo dicen a cada rato: "no hay más ley que la de mi jefe". La escuela era su caballeriza y la maestra anterior su querida, a quien mandará matar para aspirar a los favores de Rosaura. En el pueblo no hay aula ni hay médico y el cura es un borrachín que solamente con el ejemplo de la recién llegada se regenera. Los maestros tenían entre sus funciones la campaña antialcohólica y este caso fue simple para Rosaura: su actitud de mística le recuerda al sacerdote su sagrada misión.

Es un pueblo de indígenas, salvo el cacique y sus secuaces. Recién llegada, Rosaura atiende a una moribunda enferma de viruelas. Llama al doctor Felipe (Fernando Fer-

<sup>57</sup> En los créditos, un grabado de Leopoldo Méndez destaca esta figura.

nández), que cumple su servicio social en un pueblo de la zona y se encarga de los huérfanos. Regino enferma también y amenaza al doctor con matarlo si no lo cura. Afortunadamente Felipe maneja los códigos del lugar<sup>58</sup> y le pone condiciones: se abrirá la escuela y se vacunará a toda la población. En ese contexto la amenaza y la violencia son los únicos medios eficaces, pero Rosaura insiste en el recurso cívico y en ocasiones triunfa. Cuando los hombres de Regino arrean a balazos a la población para concentrarla, Rosaura pide la solución correcta: ella, como santa laica que es, sabe que tocando las campanas de la iglesia los indios acudirán al llamado: en una larga fila son vacunados por la maestra y el doctor. La campaña por la salud y la higiene estaba entre las prioridades del magisterio rural.

No será éste el único problema que se enfrente en Río Escondido: el agua de la fuente se acaba y la del aljibe es para uso exclusivo del cacique. También un asunto fundamental en el que debían trabajar los maestros era ayudar en el abastecimiento de agua para la población.

Rosaura enseña al grupo de niños miserables que visten calzón y beben pulque a falta de agua. Les habla de Juárez, indio como ellos, de un pueblo tan pobre —les dice— como Río Escondido. Les endilga una serie de discursos que remiten a la “Patria” como principio y como final, la “Patria” como conjuro de ese México esencial con el que cada día ella lucha. El comentario de Regino respecto al prócer es curioso: “parece mentira que siendo un letrado sea tan hombre”.

El primer día de clase, en un sobrio salón, les explica su misión civilizadora: “Para que mañana sean hombres y mujeres útiles y puedan luchar por la regeneración de Río Escondido, de México y del mundo” y agrega:

En Río Escondido y en todos los pueblos de México hay fuerzas oscuras que mantienen hundido al de abajo en la esclavitud, pero la más fuerte, la más decisiva de todas esas fuerzas es

<sup>58</sup> “Ya que me habla como hombre y no como enfermo le voy a contestar como hombre y no como doctor.”

la de la ignorancia que pesa sobre ustedes y les pone en los ojos y en el corazón una venda impenetrable. Vamos a arrancar esa venda de los ojos de México para que pueda levantarse y enfrentarse a su destino. No es imposible la lucha contra las fuerzas bárbaras de México, ni es una quimera su regeneración.

El espíritu misionero de Rosaura parecía responder a Vasconcelos en su discurso con motivo de la toma de la rectoría en 1920, cuando consideraba que "Para resolver de verdad el problema de nuestra educación nacional, va a ser necesario mover el espíritu público y animarlo de un ardor evangélico, semejante [...] al que llevara a los misioneros por todas las regiones del mundo a propagar la fe" y comenta que los mejores espíritus femeninos "las almas más nobles, más refinadas, más puras" se van al convento y es necesario ofrecerles

[...] la noble misión que les ha estado faltando [...] no descansemos hasta haber logrado que las jóvenes abnegadas, que los hombres cultos, que los héroes todos de nuestra raza se dediquen a servir los intereses de los desvalidos y se pongan a vivir entre ellos para enseñarles hábitos de trabajo, hábitos de aseo, veneración por la virtud, gusto por la belleza y esperanza en sus propias almas.<sup>59</sup>

El personaje de Rosaura parece imaginado por el propio Vasconcelos como un ideal. Era un bien escaso aún en los años veinte, si tomamos en cuenta un mensaje radial que da Puig Casauranc en diciembre de 1924, en el que lamenta la falta de profesores capaces que quieran ir al campo.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> "Discurso con motivo de la toma de posesión como Rector" (1920), VASCONCELOS, 1950, p. 12. También Rosaura responde a otro concepto de Vasconcelos: "El buen maestro ha de ser un tanto loco, porque si fuera cuerdo, cuerdo y honrado, tal vez se pegaría un tiro [...] El buen maestro, aunque carezca de fe, ha de inspirarse en una especie de sentido de limpieza, que condena la mentira y repudia la maldad". "Discurso pronunciado el día del maestro" (1924), VASCONCELOS, 1950, p. 108.

<sup>60</sup> *Boletín de la SEP* vol. III, núm. 8. Citado por MONROY, 1975, pp. 134-135.

La didáctica empleada por Rosaura es muy tradicional.<sup>61</sup> Torres Bodet escribió que querría una educación activa

[...] donde la experiencia de los alumnos superara el automatismo de la memoria. Una escuela práctica, del carácter y no nada más de la inteligencia; una escuela en verdad vital [que ofreciera] no sólo conocimientos abstractos sino habilidades concretas y adiestramientos indispensables para el trabajo.<sup>62</sup>

Parecería tributario de las décadas previas, pero él mismo se desencanta: “[...] el trabajo continuó siendo más verbalista que constructivo y más teórico que manual”.<sup>63</sup>

Las clases de Rosaura son retóricas y verbalistas. El primer día de clase se exalta hablando de Juárez, pero se da cuenta de que “tenemos que empezar por donde hay que empezar” y escribe en el pizarrón la letra A. Ya les había advertido: “cada letra y cada número que aprendan será un escalón en el camino que habrá de llevarlos a la verdadera libertad, la libertad del miedo, de la miseria y de la extorsión”. Recurre al signo y la llave para lograrlo.

Ya vimos que su actividad no es sólo escolar.<sup>64</sup> Rosaura intenta que sus alumnos sean buenos mexicanos<sup>65</sup> y les

<sup>61</sup> Josefina Vázquez afirma que “[...] se cambiaron los textos, se publicaron folletos sobre la reforma, pero se continuó, en gran parte, enseñando lo mismo. La demagogia aumentó considerablemente [...] pero como los maestros eran los mismos era difícil cambiar las enseñanzas de la noche a la mañana”. VÁZQUEZ, 1970, p. 157.

<sup>62</sup> TORRES BODET, 1969, p. 81.

<sup>63</sup> TORRES BODET, 1969, p. 83.

<sup>64</sup> Los misioneros deben enseñar “[...] a leer y escribir, el cultivo de la tierra, las cuatro operaciones fundamentales, y, con pláticas sencillas, dar lecciones de civismo [...] difundir enseñanzas contra el alcoholismo, hacer nacer hábitos de ahorro y de cooperativismo; de despertar el interés por nuestro teatro vernáculo y por los cultivos nacionales”. “Informe del Presidente de la república, Alvaro Obregón, al XXIX Congreso de la Unión el 1º de septiembre de 1921.” En MONROY, 1975, p. 129.

<sup>65</sup> En 1926 se dicta un Código Moral para Niños mexicanos: 1) los buenos mexicanos se dominan a sí mismos, 2) procurarán tener buena salud y conservarla, 3) son bondadosos, 4) juegan correctamente, 5) tienen confianza en sí mismos, 6) cumplen con su deber, 7) son dignos de confianza, 8) son veraces, 9) procuran hacer las cosas debidas de la

transmite usos civiles: a Panchito le dice que "la mano no se le besa a nadie". Participa de los afanes de la comunidad y, aunque su papel politizador no es claro, cuando los indios, con antorchas, la apoyan frente al cacique ella comenta: "ya han aprendido que a un pueblo unido no hay injusticia que se le pueda imponer".<sup>66</sup>

Rosaura está a punto de ser violada por Regino, pero ella lo mata con cuatro sonoros balazos.<sup>67</sup> Ante el México eterno el civismo puede bien poco. Tampoco logra conjurar la crisis cardiaca de la que morirá, no sin antes tener un ataque histérico en el que vislumbra a la Patria y grita desafiada: "¡Ese niño es México y tengo que salvarlo!"; intenta dictar un informe al presidente<sup>68</sup> y muere escuchando la carta que el primer magistrado le envía: una engolada voz en *off* le agradece sus desvelos y la felicita: "Yo sé cuán grandes y dolorosos han sido los obstáculos que ha tenido que enfrentar, pero sé también que sólo el interés y la abnegación de mexicanos como usted harán factible la regeneración de nuestro pueblo". Le informa que ha girado órdenes para ayudar a Río Escondido. Una lectura que privilegie la trama del filme y no sólo la escena destaca forzosamente que el presidente no ha protegido a Rosaura y que, a pesar de quedar enterrada en la escuela como una mártir, nadie es capaz de asegurar el cambio. Lo habían

---

mejor manera, 10) trabajan armónicamente en cooperación con sus compañeros y 11) son leales. Citado por GALVÁN, 1982, p. 97.

<sup>66</sup> En los años veinte y treinta la labor del maestro es de educador, en el más amplio sentido del término. Después de 1930 se atiende más a su función social: imparte nuevos hábitos e ideas, y después de 1934 se pone más énfasis en los principios colectivistas e igualitarios y en el respeto a los valores indígenas, aunque también se quiera implantar la modernidad. Con Bassols parece haberse iniciado la validez del papel del maestro como agitador social y político. RABY, 1974, pp. 238-240.

<sup>67</sup> En el salón de clase explicaba la necesidad de convertir en buenos mexicanos a los malos mexicanos, que fue lo que hizo Juárez. Un niño dice que si no quieren "se los quebra... y se acaba la rabia". Rosaura comenta: "La solución de Ponciano Tetelqui es un poco bárbara, pero a veces, pues se hace necesaria".

<sup>68</sup> Luz Elena Galván presenta informes de maestros rurales al finalizar su labor. GALVÁN, 1982, pp. 72 y ss.

predicho los murales: “la pura decisión de un hombre, así sea el presidente de la República, nada puede contra problemas tan arraigados”.

La cinta permite la ilusión de que la injusticia radica en Río Escondido porque “todavía” no ha llegado la ley y su pueblo se encuentra “aún” ajeno a la nación. La función de Rosaura sería integrarlo, para lograr que haya armonía entre su destino y la historia, entre los dos Méxicos. La utopía se puede situar en un momento futuro al que se llegará por la senda de las instituciones, de la educación y la puesta en práctica de los ideales de la revolución mexicana, pero nada en el filme lo garantiza. Pese a los discursos y a los afanes retóricos que plantean la necesidad del cambio y la benevolencia del gobierno en turno, lo que nos muestra la cinta es un gobierno ineficaz frente a la fuerza indomeñable de una esencia de índole natural, eterna y ajena a las tribulaciones humanas. Es por eso que tampoco las propuestas de Emilio Fernández son viables: ante semejante contrincante nada se podría conseguir.

*Pueblito* es una versión moderada de *Río Escondido*. La película también inicia con la imagen del Zócalo capitalino, pero ahora en una veloz motocicleta con la que el ingeniero Guillermo (José Alonso Cano) lo rodea a toda velocidad, como para impregnarse de su espíritu patrio antes de salir a San Martín de Arriba, en donde habrá de construir una escuela por petición de la profesora Rosalía (María Elena Marqués). Ella, siempre vestida de negro, está imbuida del espíritu misionero y, con sus manos, construyó la pobre y única escuela que existe en el pueblo, con menos usuarios que la iglesia. El cacique, don César Pedrero (Fernando Soler) carece de la fuerza de Regino Sandoval: es un viejo enamorado de su joven y provocadora esposa, Margarita (Lilia Prado), que se baña desnuda en el río y paraliza a todos los que la imaginan. Su bella mujer lo abandona y le envía una carta. Entonces don César quiere aprender a leer y da dinero para construir la escuela porque, frase ya conocida: “aprendes a leer y aprendes a ser libre”. La nueva escuela se construye, el niño enfermo de tifoidea se cura, Guillermo regresa a la ciudad y Rosalía em-

pieza a vestir de blanco. El final feliz no ofrece muchas esperanzas cuando un viejo y blando cacique enamorado permite la posibilidad del progreso: el Estado parece, con mucho, menos poderoso que las caderas de Margarita cuando se balancean rumbo al río.

La propuesta de *Pueblito* es ya tan sólo un pretexto para insistir en sus temas. Carece de la fuerza temática y visual de *Río Escondido*. El tiempo de su prestigio, de sus apoyos económicos y su equipo de filmación han pasado. Emilio Fernández parecía esperar la repetición de un ciclo en el que otra vez se abrieran las opciones, y repetía sus filmes... pero ya las inquietudes de la sociedad habían salido de esa órbita.

#### MAESTROS Y ALUMNOS

Cualquier propuesta ideológica que pretenda expresarse en lenguaje cinematográfico requiere concretarse en historias y anécdotas (como las que construyen *Río Escondido*) y encarnarse en personajes o comparsas. Rosaura es un personaje, pero es también algo más: ella es un símbolo de la patria, por eso nunca duda y su voluntad sin desmayo es su marca. Otros personajes suelen ser más simples y naturales y, en el mejor de los casos, tienen una psicología propia. Los maestros son los agentes más explícitos de la propuesta educativa de Emilio Fernández, y los alumnos, sean niños o adultos, sus beneficiarios. El "Indio" los muestra con placer.

El maestro en sus películas aparece a menudo como comparsa, siempre como alguien respetable. En *Enamorada* (1947) el general revolucionario José Juan Reyes (Pedro Armendáriz) ha llegado a Cholulá y convoca a los principales del pueblo. Parece duro y algo arbitrario. Bebe tequila cuando manda fusilar a uno y encarcelar a otro. Del grupo de atemorizados hombres aparece uno vestido con corrección y caminando con dignidad y comedimiento. Declara: "Yo soy Apolonio Sánchez, el maestro de escuela". El profesor le participa que ha cerrado el salón porque el gobierno le adeuda siete decenas. José Juan se interesa, le pregunta respetuosamente por sus alumnos, se le acerca y

quedan los dos centrados en pantalla, enmarcados por un arco y con una puerta abierta en la pared del fondo: la imagen remite a contención y apertura. José Juan duda, saca de su bolsillo una bolsa y cuenta las monedas con lentitud. Empieza una música grave para ilustrar la escena:

—Aquí tiene usted doscientos pesos, profesor. Después le pagaremos lo que se le debe. Y desde mañana gana usted el doble.

—¡Muchas gracias señor mi general!

—Bueno, ¡ánde! ¡váyase a abrir la escuela!

El maestro, con expresión de azoro y felicidad se va cantando *La Adelita*. José Juan demuestra su afán por la cultura e ingresa al mundo de los justos, entonces la trama puede avanzar hacia su tema preciso: la historia de amor.

Para Emilio Fernández en el tiempo de la Revolución la propuesta es posible. Para 1951 ya ve las cosas de otra manera: en ese año sitúa y realiza *La bienamada*, que muestra la historia de un maestro urbano.

La ciudad de México no es Río Escondido: hay escuelas con director y conserje, hay médicos y hospitales y la casa que habita la pareja protagonista, en el multifamiliar Miguel Alemán, tiene agua corriente y caliente todo el tiempo. Sin embargo, la pobreza de los maestros es una rémora que obliga al buen profesor Antonio Maldonado (Roberto Cañedo) a robar el dinero de los bonos del ahorro escolar para pagar la operación que salvaría a su esposa. El "Indio" pone el acento en la injusta situación del mártir convertido en burócrata.

La escuela de barrio es un viejo edificio colonial adaptado, igual de sombría y decorada que las de sus otros filmes. En el primer día de clases el director dice que no puede recibir más niños: hay 400 cuando la escuela tiene cupo sólo para 250. La oferta del Estado es, a todas luces, insuficiente. ¿Dónde quedaban los afanes del general José Juan Reyes?, ¿dónde los logros de la Revolución? El hospital público en donde atienden a Nieves (Columba Domínguez) de un tumor cerebral, carece de los medios ade-

cuados, y Antonio debe ir a la clínica privada del doctor Alvarado, que le cobrará 5 000 pesos. Por si quedaran dudas, el galeno abunda: "esto es un negocio y no un hospital de beneficencia"... la desgracia está apuntada y el Estado no ofrece ninguna opción.

El director regaña al profesor Maldonado porque, preocupado por su desgracia, no atiende su aspecto, ha llegado tarde a su clase y no ha calificado "las pruebas": lo trata como a un simple empleado. El médico lo ve por encima del hombro. Sólo cuenta con el respeto y el cariño de sus alumnos, que le regalan los 4 825 pesos de sus ahorros robados para que pueda salir de la cárcel.

Lo anunciaba la voz en *off* que, al inicio del filme, nos informa quién es Antonio, mientras lo vemos caminar por el puente de Nonoalco, con su traje mal cortado: "Su misión es dura, oscura y casi sagrada. Tan pobre como cada uno de sus alumnos que lo esperan ha amasado y seguirá amasando la más grande de todas las riquezas, el destino de su patria".<sup>69</sup> Ciertamente Rosaura contaba con más fulgor.

En los años cuarenta Torres Bodet, en el mundo privado de sus *Memorias* escribe:

Los maestros me dieron la impresión de ser tan pacientes y laboriosos como los que conocí en mi niñez; pero —notoriamente— menos capaces, y, en lo general, poco dispuestos a superarse en su profesión. No habían adquirido aún la arrogancia y la arbitraria descortesía que pude advertir en sus herederos [...] cuando regresé a la Secretaría en 1958. Su pedantería era ingenua entonces, afable a veces, y, en ocasiones, casi enternecedora.<sup>70</sup>

La descripción suena parca al lado del ideal de Vasconcelos, que había declarado en un discurso el día del maestro de 1921:

<sup>69</sup> Antonio dice a los alumnos: "un maestro es un hombre muy pobre que ha renunciado a todo para consagrar su vida a formar a los futuros ciudadanos de la patria".

<sup>70</sup> TORRES BODET, 1969, p. 71.

[...] si no fuese por el alma cristiana y ejemplar de los maestros, ya hace mucho tiempo que no tendría fe en la patria [...] el maestro está llamado a papel decisivo, porque posee las dos virtudes esenciales; ilustración y abnegación [...] Si persevera y cumple de veras su misión moral, tarde o temprano el maestro reemplazará en el mando al soldado y entonces comenzará a civilizarse México.<sup>71</sup>

Para Vasconcelos el maestro debía tener una moral intachable, era quien

[...] no ha perdido la esperanza de escalar los cielos [...] Si somos justos [si] borramos de nuestra conducta la palabra transacción, si no transigimos ni con la verdad a medias ni con la justicia incompleta, ni con la fama usurpada, entonces seremos verdaderos y ejemplares maestros.<sup>72</sup>

Antonio Maldonado sí transige “con la verdad a medias y con la justicia incompleta”. El profesor miente a la policía y al director por defender al alumno ladronzuelo que ha robado una pluma para regalársela por sus nupcias. Les había dicho en su primer día de clases: “Aquí vienen a aprender a ser ciudadanos útiles a la patria y a la humanidad y no a exhibir sus impulsos más bestiales”, sin embargo, su única defensa ante la desgracia será apropiarse de lo ajeno. El desfase entre su sagrada misión y su conducta es, en sí, una crítica al gobierno y sus instituciones, que no le permiten otra salida.

En la gran ciudad de *La bienamada*, nos decía la voz en *off*, cada hombre “[...]no es más que un átomo de un monstruoso todo que pesa sobre él y lo disuelve. Y tanto más si se trata de un insignificante y anónimo componente del gran cuerpo social”. En este medio difícilmente el maestro sería el baluarte del progreso que querían tanto Vasconcelos como Emilio Fernández.

<sup>71</sup> “Discurso pronunciado el día del maestro” (1924), VASCONCELOS, 1950, p. 107.

<sup>72</sup> “Discurso pronunciado en el teatro Arbeau en la fiesta del maestro” (1921), VASCONCELOS, 1950, p. 47.

Tampoco a los maestros de alta jerarquía los tratan con benevolencia los nuevos tiempos. En *El impostor* (1956), basado en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, César Rubio (Pedro Armendáriz) debe dejar la ciudad de México en donde era catedrático de Historia de la Revolución Mexicana en la Facultad de Jurisprudencia, al ser cesado por no secundar un movimiento que pretendía cancelar la autonomía de la Universidad Nacional. La docencia y la lucha por los ideales ya no garantizan la justicia. La Revolución parece ser más una cátedra académica que una opción de cambio.

El maestro requiere del alumno. ¿Quién es?, ¿podrá acaso acceder al futuro?, ¿recibirá, quizá, los beneficios de la Revolución?

Generalmente, los alumnos son niños y niñas. Sin embargo, en *Maclovía* (1948) José María (Pedro Armendáriz) es un hombre adulto, lo que dramatiza la cuestión. La película se sitúa en el Janitzio de 1914. La tensión entre el México indígena y el que abre la Revolución se deja sentir en todos los detalles.

En una secuencia importante el viejo maestro (Arturo Soto Rangel) está desesperado: no logra que los pequeños indios de calzón y niñas de rebozo, sentados en petates en el suelo, aprendan algo. Tenerlos contra la pared, con orejas de burro no los estimula. El maestro les quiere enseñar el abecedario, pero también hábitos de conducta, y le molesta que Poncianito se arrodille ante él: “¡Cuántas veces les he dicho que no se arrodillen ante nadie!”.<sup>73</sup> José María se asoma tímidamente al salón, sombrero en mano: le pide le escriba una carta para su novia. El profesor, cabello cano y arrugado traje obscuro le hace repetirlo en voz alta y le pregunta: “¿por qué no la escribes tú?/ —porque no sé escribir”, contesta azorado José María y el profesor aprovecha el ejemplo:

¡Ya lo oyeron!, aquí está este pobre analfabeta. Tiene necesidad de escribir una carta y no puede escribir porque no vino

<sup>73</sup> El buen maestro enseña hábitos de conducta: se trata de uniformar las costumbres.

a la escuela. Tomen ejemplo de él y ¡vean qué duro es llegar a hombre sin saber leer ni escribir! ¡Quedarse hecho un burro es la más terrible de todas las tragedias!<sup>74</sup>

José María se va cabizbajo... para volver al otro día, armado con su pizarra y su cuaderno a pedir que le deje asistir a la escuela con los niños. El profesor acepta: “nunca es tarde para aprender”, le dice y arenga a todos: “Alguién ha llamado a la puerta demandando luz para su sed de saber”.<sup>75</sup>

Decide pronto pasar de la clase de gramática a la de historia patria, para hablar de Morelos. Lo menciona como un arriero indio tarasco (¡) que con su esfuerzo llega a la universidad. Ganó batallas, les dice, pero además:

[...] dio a México su primer Congreso y su primera Constitución. Fue el primer indígena que se atrevió a desafiar a Europa y el primero, también, que sintió el dolor de México [...] [atrás se oye música y tambores y el profesor se despeina porque está enardecido de fervor patrio]. Ese indio que constituye uno de los más puros arquetipos de México y de América se llamó José María, ¡como tú! [lo señala] ¡José María Morelos y Pavón!

El nuevo alumno sólo alcanza a levantar repetidamente una ceja, tratando de entender qué tiene él que ver con esa historia nacional de la que parece formar parte. Ciertamente la integración de todos los mexicanos era uno de los propósitos de la propuesta educativa de la Revolución.

La escuela es sobria: la educación es siempre solemne. El profesor tiene atrás del escritorio el retrato de Morelos y el pizarrón: sólo hay ángulos rectos en la atmósfera oscura que recuerda las representaciones de los “tipos populares”

<sup>74</sup> Torres Bodet escribía “[...] los indígenas suelen ver con recelo, cuando no con hostilidad, al profesor que, acaso, entiende bien su lenguaje, pero no su sensibilidad y sus tradiciones, sus costumbres, sus júbilos y sus penas”. TORRES BODET, 1969, p. 178.

<sup>75</sup> Desde el porfirismo existe preocupación por la educación de los adultos, pero fue con Vasconcelos cuando se le prestó mayor atención. LOYO, 1994, pp. 342 y ss.

en las fotografías del siglo XIX, donde cada oficio aparecía asociado a sus instrumentos. Rosaura tenía en el salón la cuna del bebé huérfano que había adoptado.

José María ganará pronto el primer lugar en la clase y el apoyo del maestro, que interviene en sus asuntos sentimentales para ayudarlo. El profesor debe tener un lugar de respeto en la comunidad a la que enseña hábitos laicos, a respetar a los héroes nacionales y a escribir sus propias cartas. ¿Qué pasaría con José María una vez que hubiera aprendido a ser mexicano?, ¿sería beneficiado con el progreso?

Cuando el filme se sitúa en tiempos de la Revolución el sueño redentor es posible. En *Las abandonadas* (1944), Margarita (Dolores del Río) tiene a su hijo en el internado mientras ella pasa ocho años en prisión, acusada de ser cómplice del general Gómez, de la banda del automóvil gris. Ella soñaba con que su hijo llegara a ser alguien importante, un señor "de ésos que salen retratados en los periódicos". Cuando al fin lo va a recoger, el maestro (Arturo Soto Rangel) la convence de que deje al muchacho ahí, estudiando, y Margarita cede. Tendrá su premio: lo verá en la prensa destacado como un abogado que defiende a los pobres.

Años después la situación es otra. En *Salón México*, de 1948, que se ubica en ese año y lugar, Mercedes (Marga López) ficha y roba en el célebre salón para facilitarle a su hermana la educación en una escuela para señoritas decentes. Tiene claro, y así lo declara, que "de criada o de lo que fuera no podría pagar los gastos del internado".<sup>76</sup> El mundo oscuro de los bajos fondos sostiene al luminoso de la escuela, el futuro promisorio en el que la muchacha se casará con el pretendiente adinerado. No en balde el enamorado y fiel protector de Mercedes, el policía Lupe López (Miguel Inclán) le dice: "cada día entiendo menos lo que pasa en el mundo. Usted teniendo que hacer eso como una ladrona, en cambio los verdaderos ladrones ahí están sueltos. El mundo está patas arriba" y se sorprende de su sacrificio "luchando en lo más bajo para llegar a lo más alto" para "hacer que se logre su hermanita". Durante los años cuarenta hubo mucho

<sup>76</sup> Véase TORRES SEPTIÉN, 1984.

ascenso social y la educación básica se impartía en forma gratuita a un amplio número de mexicanos, pero a Emilio Fernández lo agobia la quiebra del ideal revolucionario respecto a la educación. La escuela que el director presenta ya no es un servicio que cubre el Estado y es necesario el sacrificio personal para lograrlo.

El México que gravita sobre la historia, que merma el progreso y el desarrollo humanos ha ganado terreno. Ni maestros ni alumnos pueden vencer a la inercia.

#### BALANCE

Para los años cuarenta el proyecto educativo de la Revolución no es vigente, aunque se mantenga en los discursos y se parezca a la política alfabetizadora de Torres Bodet. En ese momento el "Indio" insiste en sus principios, se mantiene fiel a su idea de un cine con función social y propone una mística educativa que debe su sentido al pasado reciente. El mundo de las ideas y de los símbolos culturales nunca es sincrónico con otros aspectos de la realidad. Cuando por su obsesividad personal (la misma que lo convierte en un autor filmico) se fosiliza en el caldo de sus valores, éstos devienen residuales, verdaderos rezagos del pasado. Su deseo sincero, no obstante, menguado apenas con los fracasos profesionales, era que su propuesta fuera emergente, abriera nuevos tiempos de justicia y felicidad para sus indios marginados.

Fernández se daba cuenta de que los responsables de la educación nacional no seguían su propuesta, pensaba que equivocaban el rumbo. Valía la pena insistir: el carácter cíclico del tiempo le permitiría volver a encontrarse en el mismo lugar, en el momento oportuno para que sus películas fueran el modelo de los hombres y mujeres del futuro, la cartilla para los gobiernos en el poder. Al fin y al cabo, la paciencia era una de las virtudes de sus protagonistas.

Parecería que el "Indio" había oído a Vasconcelos, cuando confiaba en que: "millones de personas ofrecerán con entusiasmo sus servicios para la lucha contra el analfabe-

tismo".<sup>77</sup> Emilio Fernández parece sentirse el mejor alfabetizador al utilizar un medio de masas "más fuerte que un treinta-treinta". Su cine es didáctico, muestra una escuela primaria henchida de moral patria que procura formar buenos mexicanos, identificados con su nación, respetuosos del civismo y las buenas maneras y alfabetizados. Sin embargo su propuesta contradice la práctica educativa y las políticas que la rigen. Al remitir al espíritu místico o militante de los tiempos previos como solución a un problema vigente, coloca su cine en la posición del fiscal.<sup>78</sup> El director no construye ningún idilio entre sociedad y Estado, que, para serlo, tendría que ostentar como completos y suficientes los logros, sino que se coloca en el ingrato papel de quien pone el énfasis en las carencias y los defectos. La crítica, eso sí, debería hacerse con prudencia, de acuerdo con los modales correctos y oblicuos de sus héroes.

Pese a sus deseos, el carácter crítico de su cine no lo hace subversivo. Tiene dos límites precisos para ello. El primero, es que las películas, pese a su influencia, no modifican por sí mismas a la sociedad, máxime cuando su cine pierde calidad y mercados. El segundo, es su idea de dos Méxicos contradictorios: el del destino y el de la historia. ¿Hasta dónde serían excluyentes? Una lectura de los relatos filmicos y no sólo de algunas escenas muestra, a lo largo de toda su obra, que si bien Fernández aboga por el triunfo del progreso y la educación (que es su instrumento), la fuerza avasallante de ese México esencial y omnipotente desarma cualquier propósito, por justo y necesario que sea. Al final de cuentas la lucha en la que coloca a sus protagonistas no es de índole social o política, sino cósmica.

Su función crítica se reduce, entonces, a señalar las lacras sociales y a repetir la fórmula salvadora. En cambio, pese a lo envejecido tanto de su propuesta como de su cine, el problema de fondo, el de sus protagonistas luchando por construir su propia vida en un mundo adverso, hace

<sup>77</sup> "Discurso en Apizaco, Tlaxcala" (1928), VASCONCELOS, 1950, p. 77.

<sup>78</sup> *Río Escondido* era un "Yo acuso al cáncer que existe en la vida de México". TUÑÓN, 1987, p. 78.

que sus películas expresen un problema humano que sigue siendo contundente. Su cine ayuda a entender las ideas de la primera mitad del siglo XX y nos conmueve con algunos problemas del final del milenio.

#### REFERENCIAS

BRAVO UGARTE, José

- 1996 *La educación en México (...-1965). Con una introducción sobre la educación en el mundo.* México: Jus, «México Heróico, 51».

CARDIEL REYES, Raúl

- 1981 “El periodo de conciliación y consolidación. 1946-1958”, en SOLANA, CARDIEL REYES y BOLAÑOS, pp. 327-357.

FELL, Claude

- 1989 *José Vasconcelos. Los años del águila.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

GALVÁN DE TERRAZAS, Luz Elena

- 1982 *El proyecto de educación pública de José Vasconcelos. (Una larga labor de intentos reformadores.)* México: Centro de Investigación de Estudios Superiores en Antropología Social, «Cuadernos de La Casa Chata, 58».

GARCÍA RIERA, Emilio

- 1987 *Emilio Fernández. 1904-1980.* Guadalajara: Centro de Investigaciones y Enseñanzas de Cinematografía-Universidad de Guadalajara.

*Historia*

- 1994 *Historia de la alfabetización y la educación de adultos en México.* México: Secretaría de Educación Pública-El Colegio de México.

ITURRIAGA, José E.

- 1981 “La creación de la Secretaría de Educación Pública”, en SOLANA *et al.*, pp. 157-165.

KNAUTH, Josefina Zoraida de

- 1965-1966 “Historia de la educación”, en *Historia Mexicana*, xv:2-3 (58-59) (oct.-mar.), pp. 291-309.

KNIGHT, Alan

- 1994 "Popular Culture and the Revolutionary State in México, 1910-1940", en *The Hispanic American Historical Review*, LXXIV:3 (ago.), pp. 393-444.

LARROYO, Francisco

- 1964 *Historia comparada de la educación en México*. México: Porrúa.

LOYO, Engracia

- 1984 "Lectura para el pueblo", en *Historia Mexicana*, XXXIII:3 (131) (ene.-mar.), pp. 298-345.
- 1985 *La Casa del Pueblo y el maestro rural mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública-Ediciones El Caballito, «Biblioteca Pedagógica».
- 1994 "Educación de la comunidad, tarea prioritaria, 1920-1934", en *Historia*, 2, pp. 341-406.

MATUTE, Álvaro

- 1981 "La política educativa de José Vasconcelos", en SOLANA *et al.*

"Mauricio Magdaleno"

- 1976 "Mauricio Magdaleno", en MEYER, pp. 25-36.

MEYER, Eugenia (coord.)

- 1976 *Testimonios para la historia del cine mexicano*. México: Cineteca Nacional, vol. III, «Cuadernos de la Cineteca».

MONROY HUITRÓN, Guadalupe

- 1975 *Política educativa de la Revolución (1910-1940)*. México: Secretaría de Educación Pública, «SepSetentas, 203».

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (comp.)

- 1992 *Le cinéma mexicain*. París: Centre Georges Pompidou.

RABY, David L.

- 1974 *Educación y revolución social en México (1921-1940)*. México: Secretaría de Educación Pública, «SepSetentas, 141».

REYES, Aurelio de los

- 1993 *Cine y sociedad en México. 1896-1930*. vol. II. *Bajo el cielo de México. (1920-1924.)* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ROBLES, Martha

- 1977 *Educación y sociedad en la historia de México*. México: Siglo Veintiuno Editores.

SOLANA, Fernando, Raúl CARDIEL REYES y Raúl BOLAÑOS (COORDS.)

- 1981 *Historia de la educación pública en México*. México: Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica.

TORRES BODET, Jaime

- 1969 *Años contra el tiempo. Memorias*. México: Porrúa.

TORRES SEPTIÉN, Valentina

- 1984 "Algunos aspectos de las escuelas particulares en el siglo xx", en *Historia Mexicana*, xxxiii:3 (131) (ene.-mar.), pp. 346-377.
- 1994 "En busca de la modernidad. 1940-1960", en *Historia*, II, pp. 469-528.

TUÑÓN, Julia

- 1987 *En su propio espejo. Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, «Correspondencia».
- 1992 "Un regard derrière les grilles", en PARANAGUÁ pp. 205-217.
- 1993 "Between the Nation and Utopia: The Image of México in the Films of Emilio "Indio" Fernández", en *Studies in Latin American Popular Culture*. University of Arizona-University of Minesotta-Morris, vol. 20.

VASCONCELOS, José

- 1950 *Discursos. 1920-1950*. México: Botas.

VAUGHAN, Mary Kay

- 1982 *Estado, clases sociales y educación en México*. México: Secretaría de Educación Pública, 2 vols., «Sep/80, 28».

VÁZQUEZ DE KNAUTH, Josefina

- 1970 *Nacionalismo y educación en México*. México: El Colegio de México, «Centro de Estudios Históricos. Nueva Serie, 9».