

La fiesta triste de *Pueblerina* (1948) de Emilio “Indio” Fernández

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Se trata de una reflexión a propósito del discurso narratológico de Mauricio Magdaleno, Emilio “Indio” Fernández y Gabriel Figueroa en la película *Pueblerina*, filmada en 1948, y que contiene aspectos singulares en cuanto a la reflexión en torno del imaginario de los roles femenino-masculino, así como de la noción de raíces culturales.

Abstract

This is a reflection on the narratological discourse of Mauricio Magdaleno, Emilio “Indio” Fernández and Gabriel Figueroa in the film *Pueblerina*, filmed in 1948 and which contains singular aspects in terms of the reflection around the feminine-masculine roles imaginary. As well as the notion of cultural roots.

Palabras clave: cine y literatura, imaginario cultural, Mauricio Magdaleno escritor de cine.

Key words: movie and literature, cultural imaginary, Mauricio Magdaleno as a script writer.

Para citar este artículo: Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, “La fiesta triste de *Pueblerina* (1948) de Emilio ‘Indio’ Fernández”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 35-44.

Uno de los documentos fílmicos más significativos en la historia del cine mexicano se lo debemos a Emilio "Indio" Fernández. Se trata de *Pueblerina*, una película filmada en 1948, bajo condiciones diferentes al resto de sus grandes y épicas producciones cinematográficas¹. Con muy reducido presupuesto, bajo circunstancias personales difíciles y con poco apoyo de los productores, su costo de producción fue muy distinto al de películas como *María Candelaria* o *Flor silvestre*. *Pueblerina* fue, lo que se dice en la jerga cinematográfica, "una película de bajo costo"; pero que a la postre tuvo resultados mucho más allá de

lo esperado, como puede constatarse con el espléndido trabajo actoral de Columba Domínguez y Roberto Cañedo en los papeles centrales.

La que pudo haber sido una cinta realizada por el Indio Fernández con el fin de poder mantenerse en la profesión de director de cine, sin los actores estelares de siempre, en condiciones modestas, es considerada ahora como una de las mejores películas mexicanas del siglo xx, en donde el estilo y las temáticas propias del nacionalismo fílmico de Fernández se condensan para alcanzar un producto de alta calidad estética.

Pueblerina nos presenta la historia del hombre –Aurelio– que regresa a su pueblo solo, después de haber purgado una condena en la penitenciaría y que, a pesar de las amenazas que recibe por parte del cacique local, intentará rehacer su vida ante circunstancias adversas. Habrá de reencontrarse con su gran amor del pasado y volverá a labrar su parcela para salir adelante, como una suerte de instinto de supervivencia, de continuar su vida ahí donde quedó trunca y a pesar de todos los males que se han cernido sobre él. El solitario y triste Aurelio, tras los años en prisión, ha vuelto a su lugar de origen para tejer los sueños de su propia vida, para forjar su propio destino, con una fe personal a prueba de miedos y rencores.

La primera secuencia de la película es ya, de hecho, un momento memorable para el cine nacional. Aurelio aparece andando por caminos pedregosos, acercándose a su pueblo; cansado y sudoroso, pero aferrado a la idea de regresar. La sobriedad de las tomas y el austero silencio del personaje lo acercan a un personaje de novela, casi como si el Indio

¹ *Pueblerina* (1948). Dir. Emilio "Indio" Fernández; argumento y guión Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno. Fotografía Gabriel Figueroa. Escenografía: Manuel Fontanals. Producción: Ultramar Films-Producciones Reforma. Intérpretes: Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Guillermo Cramer, Enriqueta Reza, Rogelio Fernández, Agustín Fernández (entre otros). Música: Antonio Díaz Conde. Película filmada en el Estado de México. (*Películas del cine mexicano*, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/pueblerina.html>, agosto, 2016). De acuerdo con una clasificación, a propósito de las 100 mejores películas mexicanas, *Pueblerina* ocuparía el lugar número 100 y se menciona que: "La cinta consiguió 9 nominaciones a los premios Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, de los cuales ganó tres: Mejor Actor (Roberto Cañedo), Mejor Música de Fondo y Mejor Fotografía. Fue nominada a Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión, Mejor Argumento Original, Mejor Edición y Mejor Actuación Infantil (Ismael Pérez). En el Festival Internacional de Cine de Madrid, España, en 1950, ganó el premio de Mejor Fotografía, al igual que en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia. En el Festival Internacional de Cine de Cannes, celebrado en 1949, obtuvo la presea por Mejor Partitura Musical." (El edén sideral. The Celluloid Travels, "Las 100 Mejores Películas del Cine Mexicano (X)").

Fernández, director, Gabriel Figueroa, fotógrafo, y Roberto Cañedo, actor, lo anticipan.

Pareciera un retrato premonitorio de lo que podría ser la llegada a Comala de Juan Preciado en la búsqueda de su padre, “Un tal Pedro Páramo”, de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, escrita y publicada en 1955. La película, en efecto, contiene el mismo tono hierático que nos ofrece la novela y, en general, la narrativa rulfiana. Podría, incluso, evocarse en el personaje de Aurelio y su retorno silencioso y amargo al pueblo, con el cuento de “El hombre” en *El llano en llamas*.

También, ya desde los créditos, encontramos otro aspecto que antecede a novelas mexicanas fundamentales, como es el caso de *Los Recuerdos del porvenir* de Elena Garro. La voz del pueblo como narrador omnisciente con que se inicia la novela es la misma con que abre la película del Indio Fernández, recurso que, por cierto, es utilizado de nueva cuenta en la cinta *Rosauro Castro* (1950), realizada con un argumento y guión original de José Revueltas y dirigida por Roberto Gavaldón. En ambas películas, el crédito es para el guionista; en este caso, Mauricio Magdaleno, guionista “de cabecera” —por así decirlo— del Indio Fernández y que, junto con Revueltas, resultan dos de los grandes maestros de la literatura y del cine mexicano del siglo xx. De Mauricio Magdaleno y su labor como guionista de las películas más importantes de Emilio Fernández, Carlos Monsiváis ha dicho que:

A las películas del Indio, Magdaleno les aporta los argumentos (que 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 las creencias que hacen las veces de sentido vital del Indio Fernández: la tierra es nuestra madre, lo telúrico es nuestra orientación vital [...], el tiempo campesino es circular, el principio de obediencia es la base de las relaciones humanas. [...]

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.²

Al parecer, la labor en esta película dejó muy satisfecho al mismo Magdaleno:

Mauricio Magdaleno. [...] participó en la adaptación del guión escrito por el propio Emilio “El indio” Fernández para *Pueblerina* (1948), nuevamente en un tono rural, si bien es la película de la que más satisfecho se sintió Magdaleno.³

Virginia Medina Ávila, conocedora de la labor como guionista cinematográfico de

² Carlos Monsiváis, “Se sufre porque se aprende. De las variedades del melodrama en América Latina”, p.37.

³ Conrado José Arranz Mínguez, *El universo literario de Mauricio Magdaleno*, p. 417.

Magdaleno, observa también que el trabajo del escritor en el guión de *Pueblerina* es de una gran factura:

En *Pueblerina* saltan las constantes de la obra de Mauricio Magdaleno: el amor trágico a la mujer y a la tierra. Fuerza, vigor, dramatismo, mexicanismo de sentido poético, una historia que carece de discursos y citas demagógicas, sin pretensiones doctrinarias como las observadas en *Río Escondido*.

Mauricio Magdaleno construye la línea argumental que le permite mantener la incertidumbre en lo relativo al desenlace; una emoción dramática en ascenso, como está pensado desde su inicio, a pesar de que prescinde del final propuesto por el director.⁴

Y, justamente, la gran aportación al cine y a la cultura mexicana del siglo xx del director de cine Emilio Fernández, del escritor Mauricio Magdaleno y del fotógrafo Gabriel Figueroa fue la de construir un modelo canónico del melodrama cinematográfico mexicano; en donde se conjugan y se confrontan las pasiones, las luchas por encontrar una vida mejor, la pugna entre las acciones humanas y la naturaleza, y la búsqueda por la consolidación de una nación a través de sus personajes arquetípicos.

En *Pueblerina* se nos presenta la historia de un hombre solitario, maltratado por la vida, Aurelio, que regresa a su pueblo contra toda adversidad con el afán de rehacer su vida, después de haber purgado una in-

justa condena en prisión. Al llegar al pueblo se entera de la muerte de su madre y se reencuentra con el amor de su vida, Paloma, quien vive solitaria cuidando a su pequeño hijo, producto de una violación por parte del cacique del pueblo y causa también de que Aurelio hay sido condenado a prisión cuando defendió a balazos el honor de la mujer mancillada.

El regreso del héroe y el reencuentro con su amor, genera el recelo del cacique, quien intentará a toda costa impedir que la pareja se establezca en el lugar, así sea asesinado al mismo Aurelio. Pero la suerte está del lado de nuestro héroe, quien consigue mantenerse y establecerse con su mujer, con la que —a pesar del rechazo y del miedo de los lugareños— decide casarse para legitimar su amor. Sin embargo, nadie acude a la fiesta de la boda y ellos terminan celebrando en su soledad, rodeados de músicos y bailando el son jarocho de "El palomo".

El amor triunfa a pesar de las adversidades, el amor de la pareja, contra todo negro panorama, como la pareja del nuevo país que la Revolución Mexicana institucionalizada acoge en su seno y que engendrará a los nuevos hijos de la patria, de un México moderno y justiciero.

El argumento, el guión y los diálogos de *Pueblerina* constituyen —quizá— el momento más logrado del melodrama rural cinematográfico mexicano. El juego que hay a lo largo de toda la película de contrastes y de contraposición de valores, es —casi podríamos decir— inmejorable; o, por lo menos, aporta una gran lección sobre cómo debe lograrse un excelente melodrama en la pantalla cinematográfica. En primer lugar, des-

⁴ Virginia Medina Ávila, *Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee. El guión cinematográfico, literatura para ser admirada*, p. 196.

tacan los contrastes filmicos, en los que se juega de manera constante con claroscuros, gracias a la fotografía de Gabriel Figueroa en blanco y negro, la cual anuncia desde los créditos, con grabados de Leopoldo Méndez, su pertenencia estética a la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Asimismo, posee una iluminación en interiores extremadamente cuidada y un manejo espléndido de la luz en las tomas exteriores, que permite jugar con el contraste entre la figura humana y la particular belleza del campo y de los cielos mexicanos del Altiplano, que terminan por realizarse con unos emplazamientos de la cámara muy estudiados, lo que le confiere una riqueza plástica especial y fuera de serie dentro de todo el panorama del cine mexicano del siglo xx.

Se dice que la película costó 300,000 pesos de entonces, que su filmación se realizó en locaciones de la población de Ayotla, en el Estado de México, y que su rodaje duró aproximadamente quince días. Algo inusitado para la lentitud y precisión con la que trabajaban en sus películas preciosistas el Indio Fernández como director y Gabriel Figueroa como fotógrafo.⁵

No sabemos a ciencia cierta la razón por la que el presupuesto, el tiempo de rodaje y la contratación de grandes intérpretes que atraerían a la taquilla como Dolores del Río, Pedro Armendáriz o María Félix, fuesen tan acotados. Pero el hecho es que esa economía de recursos dio por resultado uno de los momentos cinematográficos más formidables del cine mexicano. Si bien no ganó

Palma de Oro en Cannes, como película, sí la obtuvo por su banda sonora, espléndida por cierto. Y sus actores protagónicos, Columba Domínguez y Roberto Cañedo, se encumbraron de manera inmediata gracias a su trabajo en esta cinta.

Cuatro momentos cinematográficos en *Pueblerina* hacen de la película una inolvidable experiencia para el espectador y amante del cine mexicano: La larga secuencia inicial, cuando Aurelio regresa al pueblo y avanza con paso silencioso hacia el encuentro con su amada y mancillada Paloma; la secuencia cuando ella lo descubre en el río, solitario, lavando su ropa, que finalmente recoge para encargarse de la faena ella misma, y la épica secuencia de la fiesta de la boda solitaria, con el baile de “El Palomo” y borrachera incluida, y toda la larga secuencia final, cuando la pareja y el niño de ella finalmente salen del pueblo montados en una carreta con el llano, el horizonte y las amplias nubes del altiplano abriéndoles paso hacia el nuevo destino que —a todas luces— merece esta recién formada familia, y que representa, en muchos sentidos, la familia mexicana que ha logrado salir adelante del mundo de venganzas y de caciquismo para ir al encuentro de la modernidad anhelada.

En el fondo, ésta es la clave para entender el discurso cinematográfico del Indio Fernández y su equipo creativo en esta película, más allá de su preciosismo y del enaltecimiento de los valores convencionales de la masculinidad y de los roles femeninos, así como de los ambientes vernáculos. Para lograr esto, Fernández, Figueroa y Magdalena acuden a juegos de contrastes cinematográficos, como hemos apuntado líneas

⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, pp. 325-327.

arriba, pero el contraste más logrado es el que se establece entre la soledad y la dureza de la vida en que están inmersos los protagonistas y el ambiente de fiesta popular que los rodea todo el tiempo, hasta llegar al festejo triste y solitario en que ambos cónyuges se comprometen matrimonialmente y siguen adelante con su ceremonia, a pesar de que ningún invitado se haya servido acompañarlos, por instigación de los poderosos caciques.

Tanto la sobriedad del montaje, como el emplazamiento de la cámara y el austero trabajo expresivo de los actores son simplemente hermosos; la culminación de ello se produce cuando Aurelio y Paloma bailan como si fuesen la última pareja de un México anclado en el pasado; su danza no es otra cosa que un cortejo necesario para sellar un vínculo que irá más allá de la temporalidad.

Contra lo que el espectador pudiese esperar, los personajes no se arredran ante la desesperanza, ni ante la adversidad que se cierne sobre ellos. De alguna manera, ellos representan el triunfo de la voluntad; más allá del extremo conservadurismo con que nos presentan, Fernández como director y Magdaleno como escritor y guionista, los roles de lo masculino y femenino. Él, autoritario y protector y ella, sumisa y frágil. Esto hace que, por momentos, los diálogos se conviertan en actos de humor involuntario: "Lo que tú mandes Aurelio", no se cansa de repetir Paloma ante los deseos de su pareja, dispuesta a cumplir con "femenina" abnegación.

Aurelio y Paloma, sufrirán y lucharán con desnudo para forjarse un nuevo destino, después del pasado de dolor, sufrimiento y

humillación al que han sido expuestos a causa del pendenciero carácter de los hermanos caciques. En medio de ese sufrimiento está la fiesta, lo que aumenta más el juego de contrastes y nos muestra el triste desamparo en el que se encuentran. Fiesta, música, cohetes y ellos luchando para vencer a los ominosos hermanos, dueños de vidas y haciendas de ese pueblo, que es el retrato de un país que no ha encontrado paz y justicia. No deja de resultar contradictorio que la apuesta moral del director sea arquetípicamente "reaccionaria".

A través de la imagen fílmica expresa la necesidad de un cambio en las relaciones sociales, en la búsqueda de un futuro mejor, como se advierte constante en el discurso cinematográfico desde el inicio de la película, cuando Aurelio llega al pueblo, a pesar de todo, para recuperar lo que es suyo: sus tierras y a su amada Paloma. Entonces, enfrenta a los caciques del pueblo y los derrota en todos los sentidos: en el juego, les arrebató dinero en los naipes y termina por acribillarlos. El último triunfo se produce en la secuencia final de la película, cuando la familia ya formada y consagrada emprende su camino hacia nuevos horizontes.

Pero algo no marcha, Paloma, la mujer mancillada por pleitos de honor entre machos, no recibe justicia y se mantiene en su nueva situación como víctima y como continuadora de su situación de abnegada mujer súbdita del hombre al que debe su liberación, de ahí su repetitiva frase: "Lo que tú mandes, Aurelio". El hombre mantiene en el fondo el mismo espíritu caciquil que el de sus opositores, con la diferencia de que, en esos momentos, Aurelio, tuvo a la suerte de

su lado para ganar en el juego y las apuestas de la feria en la fiesta del pueblo y la puntería para masacrar a sus enemigos. Pero no aparecen por ningún lado ni el cambio de un sistema patriarcal, ni tampoco uno regido por las leyes. Ellos irán a en busca de su futuro, pero el mundo no cambiará: Ni habrá justicia y el régimen de venganzas y opresión permanecerá intacto.

Muy diferente es el caso de una película con elementos formales y argumentales muy similares como la de Roberto Gavaldón, *Rosaura Castro*, filmada tres años después. No tendríamos por qué exigirle a un autor, sea literario, dramático o cinematográfico, que su discurso asuma una coherencia entre las imágenes plásticas en la pantalla y el planteamiento anecdótico; pero sí es importante hacerle notar cuando hay ausencia de coherencia entre los dos lenguajes, para evitar caer en idealismos a propósito del esteticismo propio en el estilo cinematográfico de Emilio "Indio" Fernández.

Si bien no se trata específicamente de un cine —el de Fernández— de denuncia social, sí contiene —en sí mismo— una fuerte carga de intencionalidad identitaria. En cada película, y en particular en *Pueblerina*, el Indio Fernández imprime un sello personalísimo insistente, en donde expresa con un depurado lenguaje cinematográfico la profunda comunión entre el ser humano y la inmensidad de la naturaleza y del paisaje mexicano; entre la lucha contra la adversidad, social o humana, y su redención a través de las relaciones amorosas. No es —por tanto— un cine realista, ni etnográfico. Todo lo contrario, es un cine esteticista. El Indio Fernández, como autor, crea un universo

personal que no respeta ni la realidad social de su tiempo, ni la verdad histórica, ni mucho menos la congruencia entre las costumbres populares y la vida cotidiana, como en el caso de la indumentaria, la noción de espacio tiempo o las construcciones que hace del deber ser de lo masculino y lo femenino.

Este procedimiento de estilización es lo que realiza nuestro director y su equipo artístico para la fiesta del pueblo en donde los protagonistas de *Pueblerina*, Aurelio y Paloma, habrán de contrastar su sufrimiento y habrán de templar su amor y su lucha por salir adelante como la pareja modélica del México que deja atrás el mundo caciquil y tribal para integrarse en la modernidad. Nunca sabremos, a ciencia cierta, los motivos de la fiesta del pueblo. Se asume que es la fiesta del pueblo, pero no se establece si está dedicada a algún santo patrono o virgen, o si tiene una connotación civil. Hay fiesta, hay cohetes, hay baile, música, tequila y aguardiente, así como juegos de azar y apuestas.

Aurelio, que lo ha perdido todo, pero que ha recuperado a la mujer que ama, apuesta su futuro; pero tal parece que su amada es una suerte de talismán, como ocurriría años después con la Caponera en la película *El Gallo de Oro* (1964), con argumento de Juan Rulfo y guión de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez y bajo la dirección de Roberto Gavaldón. En *Pueblerina*, Aurelio reta a los caciques, a los hermanos Julián y Ramiro, a apostar en las cartas y les gana; se inscribe en el juego de los cuchillos (un juego ecuestre casi de caballeros medievales, que bien pudo haber sido inventado por el mismo Fernández), y Aurelio también les gana

a los malvados hermanos. Todo, gracias no sólo a sus habilidades, ecuestres y a su extraordinaria puntería, sino también a la suerte, que le provee el amor puro y devoto de Paloma.

Así, los hermanos caciques, son humillados públicamente —en medio de la gran fiesta— por el hombre al que enviaron injustamente a pudrirse en la cárcel y que volvió al pueblo a reencontrarse con su destino, sin deseo de venganza, pero con la suerte de su lado: el talismán del amor de Paloma.

Y la fiesta continúa y los tragos corren, y Aurelio prosigue en su voluntad de darle cauce a su recuperada vida. Ya su milpa ha comenzado a dar los frutos de su esfuerzo y ahora sólo resta casarse con todas las de la ley con Paloma y formar una familia con ella y el hijo nacido fruto de la violación que sufrió la pobre mujer y que la llevó durante años a sufrir su pena sola, abandonada, criando a su hijo, ambos enfermos de tristeza y soledad.

Ha ganado lo suficiente, a pesar de los obstáculos que los hermanos Julián y Ramiro le habían puesto para que no comercializara su cosecha. Deciden entonces preparar su boda, como lo manda la tradición local: una gran fiesta para que acuda todo el pueblo, con enormes platos de comida típica, tequila, mezcal y músicos. Finalmente los enamorados se casan, al salir de la iglesia invitan a toda la comunidad y se inicia la fiesta de bodas dentro de la fiesta del pueblo. Pero el pueblo entero ha sido amenazado por los caciques y nadie asiste al festejo. Aurelio y Paloma, vestidos de gala, aguardan la llegada de sus invitados, orgullosos de haber logrado unirse a pesar de la adver-

sidad que sobre ellos se cernía. Las imágenes filmicas de Gabriel Figueroa se muestran implacables: ofrecen un espacio desolado, con mesas, sillas, platos y copas preparadas para los invitados y sin asistentes. Aurelio asume esa triste realidad y decide entonces que la pareja debe festejar su triunfo a pesar de las circunstancias. Pide a los músicos que toquen "El Palomo" y la pareja baila su danza, la danza ritual del cortejo que los unirá para siempre, sobre todo y contra todo.

Puede uno preguntarse por el hecho de que la boda y la acción ocurren en el altiplano y los novios están vestidos de manera —digamos— atípica: él de charro jalisciense y ella de dama jarocho; y más aún, los músicos interpretan un clásico son jarocho: "El Palomo"⁶. Extraño es que el hombre vista de charro con su sombrero de ala ancha y ella vaya ataviada a la usanza jarocho. Pero como se comentó ya, Emilio Fernández era un creador artístico, un director de cine, y

⁶ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, pp. 42-43. El son es, de cualquier manera, una expresión musical que abarca buena parte de la geografía musical de México, y no es privativo de la región de Veracruz o de la cuenca del río Papaloapan o de las llamadas Huastecas. Su origen puede encontrarse como género lírico, de acuerdo con Vicente T. Mendoza, hacia los siglos XVII y XVIII proveniente de España y tiene como característica siempre que inicia con un trozo musical, luego el canto con estrofas diversas o coplas y se van intercalando estribillos y partes musicales. Otra característica del son es que suele ser interpretado musicalmente, o acompañado de los cantos, coplas y el baile, generalmente un zapateado (Vicente Mendoza, *La décima en México. Glosas y Valonas*, pp. 9-14 y Salvador Ojeda, "La música jarocho"). Así podemos encontrar sones jaliscienses, sones jarochos, sones huastecos, sones abajeños, sones de tierra caliente, etcétera.

no un etnógrafo. Decidió jugar con elementos del folklor nacional para darle mayor realce y fuerza expresiva a toda esa secuencia. El resultado es espléndido. El esteticismo clásico del Indio Fernández y su equipo creativo consiguieron un momento memorable en toda la historia de la cinematografía mexicana.

Los momentos posteriores a la secuencia del baile de “El Palomo” con la pareja de recién casados son también de una exquisita belleza: la borrachera en la noche de bodas, y la secuencia final, en donde la pareja abandona el pueblo y Aurelio —en el último acto de valentía y de capacidad casi sobrehumana— vence a balazos a los hermanos caciques, que les impedían el paso para ir a emprender y labrar su nueva vida en otro lugar. Avanzan por el camino solitario en su carromato el Hombre, la Mujer y el Hijo; sólo el horizonte y las nubes del altiplano mexicano los acogen. La fiesta y su contraparte, el dolor y el abandono, han concluido. Una nueva vida los espera, un nuevo México habrá de forjarse. Aparecen entonces los créditos finales.

El discurso narratológico en el filme queda sellado. Un escritor, un fotógrafo y un cineasta han logrado plasmar, con sello personalísimo, una historia que quedará fija en el celuloide y formará parte del patrimonio cultural de México en el siglo XX.

Y como dice el son de “El Palomo” en su estribillo:

“Da la vuelta y vámonos”.

Obra citada o consultada

Aguirre Tinoco, Humberto, *Sones de la tierra y cantares jarocho*, México, 1983.

Arranz Mínguez, Conrado José, *El universo literario de Mauricio Magdaleno* [tesis doctoral], Madrid, Facultad de Filología Española, UNED, 2014.

El edén sideral. The Celluloid Travels, “Las 100 Mejores Películas del Cine Mexicano (X)” (23 de julio de 2011), en <<http://sitioexpresodemedianoche.blogspot.mx/2011/07/las-100-mejores-peliculas-del-cine.html>> [fecha de consulta: 1/09/2016].

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, 1974.

Más de cien años de cine mexicano, “Pueblerina (1948)”, (s.f.), en <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/pueblerina.htm>> [fecha de consulta: 1/09/2016].

Martín Barbero, Jesús, “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y Cultura* 10, México, 1983.

Medina Ávila Virginia, *Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee. El guión cinematográfico, literatura para ser admirada* [tesis de maestría], México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

Mendoza, Vicente T., *La décima en México. Glosas y Valonas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de la Tradición, 1947.

Monsivais, Carlos, “Se sufre porque se aprende. De las variedades del melodrama en América Latina”, en Dussel, I. y D. Gutiérrez (comps.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogía de la imagen*, Buenos Aires, 1998.

———, “Emilio Fernández, El Indio, los sueños de la nación engendran símbolos”, en *Inter Medios* 1, México, 1992, pp. 28-39.

- Ojeda R., Salvador, "La música jarocho", en *Revista Jarocho*, 33 (1964).
- Ramírez Berg, Charles, "La invención de México: el estilo estético de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa", en García, Gustavo y David Maciel, *El cine mexicano a través de su crítica, México*, 2001.
- Taibo, Paco Ignacio I, *El Indio Fernández, el cine por mis pistolas*, México, 1986.
- _____, *Los asombrosos itinerarios del cine, s/e*, 1987.
- Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, 1998.
- _____, *En su propio espejo, entrevista a Emilio Indio Fernández*, México UAM-Iztapalapa, 1998.