

# **RÍO ESCONDIDO (1947), FEMINISMO HEROICO EN LA VISIÓN DE EMILIO FERNÁNDEZ, FILME CONTRACORRIENTE A LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO**

## **RÍO ESCONDIDO (1947), HEROIC FEMINISM IN THE VISION OF EMILIO FERNÁNDEZ, A FILM AGAINST THE CURRENT OF THE GOLDEN AGE OF MEXICAN CINEMA**

**Cadena Flores, Sandra Ileana\***

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

**Reyes Avilés, Saray\*\***

Universidad de Guadalajara  
México

### **Resumen**

La industria cinematográfica ha funcionado como una eficaz técnica propagandística de los fundamentos ideológicos que caracterizan al pensamiento sistémico procurando, con enorme poder de seducción, difundir contenidos con los que el espectador pudiera identificarse. Para analizar temáticas relacionadas con los estudios filmicos en México se debe reconocer que existe amplia gama de investigaciones a partir de diversas disciplinas. En este análisis nos basaremos en la metodología iconológica propuesta por Erwin Panofsky (1987) para analizar una escena del filme *Río Escondido* (1947) de Emilio Indio Fernández. La secuencia que hemos elegido, la hemos denominado *la madre patria* como una analogía a la motivación actancial (Greimas, 1990) de las acciones que realiza el personaje de Rosaura Salazar, protagonista de la narración con tintes inminentemente feministas, abiertamente, a contracorriente a la mayoría de las producciones cinematográficas de la Época de Oro del cine mexicano que se distinguía por exaltar el machismo normalizado del contexto posrevolucionario; aunque, Emilio Fernández gustaba de mostrar de vez en cuando en pantalla personajes femeninos fuertes, confrontándose a la sumisión de la mayoría de los roles femeninos de las otras obras filmicas, muestra de ello es la cinta que estamos analizando y *Enamorada* (1946), también protagonizada por María Félix.

**Palabras clave:** Feminismo heroico; Cine mexicano; Iconología; Emilio Fernández; Rosaura Salazar.

### **Abstract**

The film industry has functioned as an effective propaganda technique for the ideological foundations that characterize systemic thinking, seeking, with enormous power of seduction, to disseminate content with which the viewer could identify. To analyze topics related to film studies in Mexico, it must be recognized that there is a wide range of research from various disciplines. In this analysis we will base ourselves on the iconological methodology proposed by Erwin Panofsky (1987) to analyze a scene from the film *Río Escondido* (1947) by Emilio Indio Fernández. We have called the sequence that we have chosen *the motherland* as an analogy to the actantial motivation (Greimas, 1990) of the actions carried out by the character of Rosaura Salazar, protagonist of the narrative with imminently feminist overtones, openly, against the current, to the majority of the film productions of the Golden Age of Mexican cinema that were distinguished by exalting the normalized machismo of the post-revolutionary context; Although, Emilio Fernández liked to show strong female characters on screen from time to time, confronting the submission of the majority of female roles in other film works, an example of this is the film we are analyzing and *Enamorada*, also starring María Félix.

**Keywords:** Heroic feminism; Mexican cinema; Iconology; Emilio Fernandez; Rosaura Salazar.

\* Doctora en Arte y Cultura por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH, Morelia, México). Es profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ, Ciudad Juárez, México) y líder del Cuerpo Académico Gráfica Contemporánea (CAC65-UACJ). Coordinadora de la serie de publicaciones; *De la Tipografía al Libro-Arte, Composición Tipográfica y Libro-Arte: entre narrativas tipográficas y la contención de la memoria y Libro-Arte: nuevas realidades en investigación, enseñanza y producción*. Así como autora del libro electrónico *Tipografía y sus tendencias latinoamericanas* (2019), publicado por la UACJ. Correo: sandra.cadena@uacj.mx, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4426-496X>.

\*\* Doctora en Arte y Cultura por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH, Morelia, México) y posdoctorante en la Universidad de Guadalajara. Docente en el Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación. Maestra en Ciencias de la Educación con terminal en Administración de Imagen, maestra en Comunicación con terminal en Publicidad, y licenciada en Periodismo y Teología. Correo: sareavi@hotmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3025-2957>.

**Recibido:** 12/01/2026 / **Aceptado:** 25/03/2026

## Introducción

Las películas pertenecientes a la Época de Oro del cine mexicano abordaron en muchas ocasiones tema del nacionalismo en México a través de sus producciones cinematográficas, esto, nos remite a considerar hasta cierto punto a las películas como documentos sociohistóricos que a partir de la imagen y el guion mostraban el momento por el cual transitaba el país socialmente.

En México, después del movimiento civil armado que se produjo en 1910, algunos intelectuales y artistas comenzaron a forjar un proyecto nacionalista que incluyera ideales fácilmente aceptables por la cultura popular, creándose así algunos de los estereotipos mexicanos y fraguando la identidad de una nación a través de las artes visuales principalmente, comenzando por los trabajos de los muralistas David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera; y después el cine nacionalista unificó a México en cierta medida; esto implicó la consolidación de la cultura popular mediante la representación de México y los mexicanos en la pantalla.

Emilio Fernández fue un reconocido director de cine mexicano que ayudó a consolidar el imaginario nacional a partir de sus películas, para lograr tal efecto combinó imágenes y discursos. Su hija Adela Fernández, publicó el libro *Emilio Fernández, Vida y Mito* donde afirma que en el cine del *Indio* Fernández se trataba de dar pautas de conducta y este lo logró de manera contundente, sobre todo en la imagen de la Patria representada en la maestra Rosaura Salazar de *Río Escondido* (1947) que muchas mujeres de la época copiaron.

Partiendo de lo cultural y simbólico analizaremos la escena de *la madre patria* de la producción cinematográfica de Emilio Fernández, *Río Escondido*, (México, 1947) donde el personaje principal es una maestra rural de nombre, Rosaura Salazar, que está considerada como una metáfora de la Patria, y es interpretada por la actriz mexicana

María Félix, apoyaremos este análisis en el feminismo y la iconología para ligar los resultados a la dimensión simbólica de construcción de la identidad nacional desde los roles de masculinidad y feminidad culturalmente asimilados.

Para una mejor aproximación al contenido discursivo de la presente producción cinematográfica, partiremos de la aceptación de que todo análisis de una obra artística requiere de un proceso de lectura personal del objeto de estudio, no carente de interpretaciones parciales pues, parafraseando a la ensayista Susan Sontag, la interpretación es opinión, y toda opinión es subjetiva, interpretar debe ser un acto consciente puesto que interpretar es traducir la obra a partir de nuestra experiencia (Sontag, 1966).

Creemos en la necesidad de acercarnos al contexto de producción de la obra cinematográfica señalada, desde nuestro momento presente, para interpretarla, y en la de volver a someter el fenómeno a juicio con la intención de encontrar equivalencias que ayuden a entender el estado actual de las cosas, es decir, la obra vive porque nosotros la interpretamos todavía hoy, con ello pretendemos demostrar que el impacto cultural del cine quedó confirmado desde sus inicios por la eficacia para traer a primer término las potencialidades narrativas de la imagen, no menos espectacular que su parecido con la realidad (Camporesi 2014), pero también para construir los roles sociales y de género que acabaron conformando, en buena medida, la base cultural de pueblos y naciones, fácilmente asimilados por el conjunto de la población receptora, a causa de la credibilidad que parecía devenir del mencionado realismo del discurso cinematográfico.

El poder de seducción del cine ha sido sobresaliente en comparación con el de otras manifestaciones artísticas, por su carácter audiovisual, al penetrar en el espectador por más de un sentido, pero también al contar historias ciertamente comprensibles que podían resultar cercanas o identificables con

su propia vida y costumbre. Emilio Fernández propuso un discurso nacionalista donde la bandera, el himno, los héroes, la historia de México y las fiestas, como símbolos patrios, arropaban amablemente al sistema, contribuyendo así decisivamente a su fijación en las emociones de los espectadores con el apoyo de la música vernácula y la figura del macho, tan presentes en la cotidianidad como en el cine. Por ello, llama notablemente la atención el personaje de Rosaura Salazar en *Río Escondido*, como una mujer aguerrida, independiente, profesionista y protectora de los niños huérfanos que simbolizan la nación.

Frente a la figura del hombre dominante, aparece recurrentemente en su obra la mujer como sujeto de dominación, subyugada ante el poder masculino, convertida en mujer-objeto al arbitrio de una violencia que no siempre es entendida como tal por las espectadoras y, menos aún, por los espectadores que, con frecuencia, no hacían más que justificar un machismo, tan aceptado socialmente en la época de la producción del filme, y que llegaba a constituirse como parte de un inconsciente colectivo y, por tanto, reproducido una y otra vez sin el más mínimo sentido de responsabilidad sobre sus nocivas prácticas y consecuencias, y todo ello auspiciado por el medio cinematográfico que parecía refrendar el modo en que debían ser las cosas en una sociedad desigualmente constituida.

El conflicto en el filme surge, precisamente, cuando, contravinendo ciertos roles de género establecidos y aceptados por la mayoría, una mujer decide enfrentarse a la mencionada estructura de dominación desde su posición de inferioridad frente al varón, convirtiéndose así en una suerte de heroína contra la injusticia derivada del ejercicio de poder de las sociedades patriarcales. Este trabajo pretende mostrar de qué modo los diferentes personajes, mujeres y varones, contribuyeron a crear el imaginario modélico de las relaciones humanas que sirvió para perpetuar patrones sociales de conducta, aunados a los medios masivos imperantes de

la época como la música, el periodismo y la novela gráfica.

### **Emilio Fernández, el nacionalismo mexicano y la construcción de los roles de género**

El cine mexicano nacionalista se caracterizó por pronunciarse a favor de la identidad del país y contribuir decididamente a su proceso de formación, a partir de la conformación de determinados grupos de poder progresivamente más legitimados. Emilio Fernández fue un director de cine muy reconocido que durante la década de los 40 consolidó el nuevo imaginario nacional a partir de sus películas, lo que convierte a Fernández en artífice del proyecto nacional del presidente Lázaro Cárdenas, combinando imágenes y discursos con pretensiones masificadoras. El prolífico cineasta mexicano, nacido en 1904 en Mineral del Hondo, Juárez (Coahuila), contaba de sí mismo que peleó en la revolución y que posó desnudo para el escultor que hizo la estatuilla del Oscar, también participó como actor en *Corazón bandolero* (1934) de Raphael J. Sevilla y en *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, su primer estelar. Según Carlos Monsivais (en García Riera, 1987): *Janitzio* se haría “significativa” en la obra de Fernández.

Por iniciarse allí su forcejeo apasionado con las tradiciones. Zirahuén, el personaje sacrificial que interpreta, es el antecedente de Lorenzo Rafail en *María Candelaria* y es el perfil hierático que anticipa una cauda de estatuas móviles y simbólicas. Gracias a *Janitzio* el Indio descubre la ‘estética mexicana’: la conquista de la Naturaleza por la fotografía, la doma del ser humano por la tragedia (García Riera, 1987, p. 19).

Emilio Fernández, hombre de carácter fuerte, preso de sus ideales revolucionarios, e ilegal durante algún tiempo en los Estados Unidos ayuda a cimentar las bases del imaginario colectivo a través del cine. El gusto del arte está en el ojo del espectador, pero él hábilmente recurre a las emociones para cohesionar el imaginario colectivo, ofreciendo

constantemente una alegoría arquetípica que ensalzaba las ideas posrevolucionarias. Analizar el discurso visual planteado en *Río Escondido*, nos lleva a encontrarnos con un aprendizaje emocional que tiene que ver con los deseos de Fernández de contribuir al imaginario nacional.

El sociólogo estadounidense Daniel Bell, en su análisis del fenómeno artístico, reconoce que la sociedad está en constante movimiento, nunca está inerte, en cambio la obra permanece como testigo del momento en que fue creada (Bell, 1976), tomando como base tales aseveraciones, la producción, *Río escondido* de Emilio Fernández, retrata el México del presidente Lázaro Cárdenas del Río, entre 1934 y 1940, como podemos pensar por algunos datos que nos ofrece el texto fílmico; al comienzo de la película una voz en off nos advierte de que los hechos que en ella se cuentan no pertenecen al presente histórico de realización del filme, 1947, sino a un tiempo anterior. Y además se muestran en las escenas iniciales los primeros murales del Palacio Nacional pintados por Diego Rivera, entre 1929 y 1935, *Río Escondido* presenta un México que quiere recuperarse económica y socialmente tras la Revolución, y para ello toma como elemento clave el rol protagónico de Rosaura Salazar, maestra rural que es encomendada directamente por el presidente de la República para cubrir la plaza de la docente de la primaria en la población de Río escondido, lugar inhóspito que está siendo duramente vapuleado por el cacique del pueblo.

No hay que perder de vista que, en este momento de la historia de México, era prácticamente inusual que una mujer pudiera acceder a la posibilidad de una formación institucional pues, aunque será a partir del año 1867, con la proclamación de la *Ley Orgánica de Instrucción Pública* cuando se establezca la instrucción primaria obligatoria, con algunas disposiciones sobre la educación secundaria, para todos los ciudadanos mexicanos, la mujer no adquiere su ciudadanía plena hasta 1953, año en que “(...) se publicaba en el

Diario Oficial, obteniendo, de esta manera, las mujeres mexicanas el derecho a votar y ser votadas en cargos de elección popular” (Tuñón Pablos, 2014, p. 95).

No obstante, aun cuando la mujer pudiera votar eso no resultaba ser una garantía de acceso a la educación reglada, pues como explica Rosario Castellanos:

En principio todos deben y pueden educarse. En la realidad las cosas tienen su más y su menos. En una familia el factor principal que determina la oportunidad de la educación, en los niveles elementales, de sus hijos, es el factor económico. Si los medios abundan no se discrimina en función del sexo de los educandos. Pero cuando es preciso elegir quién ha de aprender las primeras letras y las cuatro operaciones aritméticas porque le van a ser indispensables para abrirse paso en la vida, se elige a los varones. A las mujeres se les adiestra en las labores del hogar y se les prepara, como se ha hecho secularmente, para el matrimonio (Castellanos, 2004, p. 23).

Rosaura Salazar, por tanto, representa una casi inexplicable excepción, no sólo por ejercer como maestra sino porque en el film se dice de ella que estaba llamada a ser *una gran bacterióloga*, de no haber sido por padecer una grave lesión de corazón. Todo ello nos hace situar a la protagonista en un estatus social más que privilegiado para la época. Esta circunstancia puede ayudar a explicar la razón por la que su patriotismo la lleva a cumplir con incondicional entrega la misión casi suicida de desplazarse a una alejada población a impartir su magisterio, actitud que era más propia de las clases económicamente acomodadas que de las más empobrecidas, al contrario de lo ocurrido durante la época revolucionaria con las mujeres soldaderas. Arropa Salazar, con una férrea voluntad que no admite jamás la derrota, la encomienda del presidente de la Nación y, aun cuando en dicha comisión vaya de por medio su vida, ella está decidida a cumplir con su país, asumiendo así la voluntad patriótica de la cohesión del

imaginario nacional, propia de las décadas posteriores a la Revolución Mexicana.

Es una etapa histórica convulsa la que nos relata el filme, en lo que se refiere a la conformación de los roles de género, entendiendo éste como “una construcción social y cultural de las diferencias sexuales. A partir de ello se construyen los conceptos de masculinidad y feminidad, lo cual varía de un grupo social a otro y de una época a otra” (Guzmán Ramírez y Bolio Márquez, 2010, p. 23). La mujer está configurando poco a poco su integración en la sociedad mexicana, como lo atestiguan las numerosas acciones llevadas a cabo por asociaciones feministas, en la mayoría de los casos:

Entre 1920 y 1935, se realizaron en la ciudad de México varios encuentros de mujeres: el Primer Congreso Feminista de la Liga Panamericana de Mujeres (1923), el Congreso de la Liga de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas (1925), tres Congresos Nacionales de Mujeres Obreras y Campesinas en 1931, 1933 y 1934 y el Congreso sobre la prostitución, también en 1934 (Tuñón Pablos, 2014, p. 83).

Asociarse para luchar por la consecución de ciertos derechos fundamentales que todavía no ostentaba y para ir teniendo progresiva presencia en las instancias políticas, parecía ser una necesidad cada vez más perentoria, dadas las flagrantes desigualdades a las que la mujer estaba sometida. Las mujeres que participan en estas agrupaciones, en un buen porcentaje de casos, son mujeres favorecidas por una posición social privilegiada, al menos instruidas mínimamente en su mayoría, aunque sea en el ámbito privado y doméstico, y con el tiempo libre suficiente para poder participar de manera activa en las diversas acciones mencionadas.

La protagonista de la película que nos ocupa parece, por tanto, corresponderse, en cierta medida, con una mujer de estas características, quien encajaría perfectamente con el proyecto político del periodo histórico al que nos remite:

El presidente Lázaro Cárdenas anunció el 26 de agosto de 1937, en Veracruz, que colocaría “a las mujeres en el mismo plano que los hombres. Porque no sería justo que estuviéramos reclamando su presencia en los actos sociales, si no la hemos colocado en un plano de igualdad política” (Galeana, 2014, p. 23).

En lo que se refiere al rol masculino, en *Río Escondido* está diversificado pues nos presenta Fernández dos tipos fundamentales de hombre que se corresponderían con dos personajes antagónicos, pero que, en la práctica, se tocan en algún punto: un doctor que es enviado a una población vecina a atender las urgencias médicas, también bajo la encomienda del presidente de la nación, y el temible cacique de Río escondido que representa el poder ilegítimo, brutal y corrupto contra el que pretende luchar el nuevo gobierno de la nación. Los comportamientos de ambos están determinados por los rasgos culturales que caracterizan la *hombria* del mexicano, pero con resultados diferentes, según se trate de un hombre instruido y educado en la ciudad, o de un rudo hombre de campo, cuya ignorancia lo habría convertido en una suerte de bestia humana dispuesta a imponer su voluntad a toda costa, tal y como se presentan en la película. La violencia, no obstante, está presente en ambos personajes, aunque en dimensiones muy diferentes, pues se trata de un atributo propio asociado a lo masculino y no sólo a lo masculino mexicano. Sabemos que “(...) las personas no nacen violentas. La cultura las hace. El ambiente en el que viven, la educación, y el medio que les rodea pueden provocar la violencia” (SEDF, 2008, p. 32).

La construcción simbólica de los dos personajes, a los que Fernández dota de caracteres antagónicos, bien podría representar el ya conocido y recurrente conflicto cultural que ha venido conformando el problema identitario iberoamericano, presente también, entre otras manifestaciones artísticas, en la literatura. Se trata de “la antigua oposición ideológica entre civilización y barbarie, entre

campo y ciudad” (Rodríguez y Salvador, 1987, p. 282) como representación simbólica de lo deseable frente a lo detestable de la cultura mexicana. El proyecto de nación que se plantea en el filme es el de una civilización que pueda acabar con la barbarie del terror, la inmoralidad y el analfabetismo.

Hemos afirmado anteriormente que el cine es un escaparate de temas sociales que reflejan una realidad con la cual el espectador se identifica y le posibilita comprender el proceso histórico por el cual transita apoyado en paradigmas socio-culturales; así pues, varios de sus comportamientos están determinados por los patrones aprendidos y heredados del ambiente en el cual se desarrolla; por lo que la propuesta de Gilberto Giménez (2007) a través de su análisis del relativismo de Franz Boas, pone de manifiesto dicha base abstracta que expone la multiplicidad basada en las características de cada civilización, y en el caso específico del cine mexicano cumple cabalmente con dicha aseveración puesto que Emilio Fernández recoge e interpreta la realidad de México de acuerdo a cánones específicos apoyados en el folclore de la época.

Según Giménez la cultura remite a un análisis de la vida social y al conjunto de hechos simbólicos manifiestos en la sociedad. La cultura es pues, dice Giménez, la acción y el efecto de “cultivar” simbólicamente la naturaleza interior y exterior humana haciéndola fructificar en complejos sistemas de signos que organizan, modelan y confieren sentido a la totalidad de las prácticas sociales. La cultura se define como una estructura de significados.

Respecto a las identidades sociales presentes en el seno de toda cultura, Giménez afirma que se aprenden a través de dos cuestiones fundamentales; la primera es cómo se forman y se desarrollan, y la segunda, cómo cambian y hasta qué punto está en nuestras manos configurarlas y plasmarlas. Por lo tanto, el análisis está sujeto a la cultura que lo circunda, y encontramos aquí uno de

los problemas que plantea Giménez en el aprendizaje de la identidad; vayamos de nuevo al concepto de cultura que está íntimamente vinculado con las representaciones sociales materializadas en las formas simbólicas. Los modos de comportamiento, las prácticas sociales, los usos y costumbres, el vestido, la alimentación, la vivienda, los objetos y artefactos, la organización del espacio y del tiempo en ciclos festivos, entre otros, son los soportes de estas formas simbólicas (Giménez, 2007).

La cultura como la dimensión simbólica de la sociedad está presente en todas las prácticas y procesos sociales, y más explícitamente en los procesos de significación, de producción de sentido y de comunicación, donde los códigos aparecen implícita o explícitamente manifiestos, la producción de sentido se hace presente en ideas, representaciones, interpretaciones y visiones del mundo, y por lo tanto se reconfigura constantemente.

### **El feminismo heroico de Rosaura Salazar**

Rosaura, la joven maestra rural convocada por el presidente de México a una reunión sostenida con maestros de distintas procedencias del país en el Palacio Nacional, acude solicita al encuentro entre ambos personajes, la resuelta protagonista camina airoso por distintas estancias de Palacio Nacional, acompañada de un coro que asemeja voces celestiales, mientras avanza escucha atenta el discurso de la campana de Dolores, una autoproclama en cuya voz aparentemente late la eternidad de México porque sería ella quien llamara a la libertad del pueblo.

Rosaura sigue su recorrido y se encuentra con el patio mayor de Hernán Cortés y Benito Juárez. El patio le habla, mediante una voz en off, y le explica que él es el corazón de la patria, es la historia de México y él sabe por qué está ella ahí y también siente la emoción de lo patriótico que en ese momento la embarga; los murales del pintor Diego Rivera adornan

el palacio nacional y le recuerdan los orígenes de México, la sangre y la lumbre que corren por las venas del pueblo mexicano y la invitan a seguir adelante, siempre adelante. El salón de recepciones y el salón de embajadores conmemoran que Benito Juárez luchó y consagró su vida al servicio de su pueblo y que el anciano cura Hidalgo dio al pueblo de México su primera bandera e inició el sendero para abolir la esclavitud.

La joven maestra rural apresura el paso, siempre erguida, firme, segura de sí misma, proyectando orgullo feminista y sentimiento patriótico como pocos personajes cinematográficos lo logran; Rosaura Salazar destaca la figura femenina que comienza a matizar su presencia como protagonista en producciones con mensajes revolucionarios, es en ella donde recae el protagonismo porque con valentía, y a la vez sutileza, abandera el feminismo heroico, haciendo una clara alusión metafórica al encarnar en ella a la patria.

El feminismo como movimiento social ha pugnado decididamente porque se reconozcan los derechos sociales, económicos, políticos, culturales y personales de las mujeres y en el año en que fue producida *Río escondido* aún se luchaba por el derecho al voto, es decir, los movimientos feministas de la época, con todas las salvedades que se les puedan hacer, estaban en plena vorágine reivindicativa. No obstante, la época a la que nos remite es un poco anterior y aunque más lejana a la consecución del sufragio, fue tiempo especialmente candente en cuanto a movilización feminista se refiere:

No fue sino hasta la segunda década de los años treinta (sic), durante el gobierno cardenista (1934-1940), que las organizaciones de mujeres, encaminadas a lograr derechos políticos, adquirieron mayor importancia. El cardenismo implantó un proyecto político nacional que, al relacionarse de forma peculiar con los sectores sociales, le permitió enfrentar los problemas básicos que tenía el país con un margen importante de éxito (Tuñón Pablos, 2014, p. 84).

Rosaura desafía y derrota al cacique del pueblo, lo vence cabalmente con rectitud, aludiendo siempre a la moral de hacer las cosas adecuadas en beneficio del pueblo, la maestra rural no solo enseña a los niños a leer, también salva al pueblo de su ignorancia crasa y con grandilocuencia los enseña a defender sus derechos, desde los básicos, como el tener agua, hasta los sociales como su derecho a trabajar su tierra.

Aunque difícilmente el rol de heroína que muestra la protagonista, una mujer sola en un mundo de hombres violentos y depravados, hubiera podido llegar a buen puerto en la vida real, es claro que está reproduciendo el esquema de mujer que se identifica con el periodo histórico al que representa. Se trata de una mujer combativa, sí, pero desde una cierta situación de privilegio social que la protege. Es el caso de muchas mujeres feministas y mestizas de la época que podían permitirse comportamientos que nunca serían consentidos a una mujer indígena. Si observamos que, en 1937, "(...) las mujeres del Frente se movilizaron, organizaron mítines, manifestaciones, conferencias, llegaron a amenazar con quemar el Palacio Nacional y también iniciaron una huelga de hambre frente a la casa del presidente Cárdenas". (Tuñón Pablos, 2014, p. 86)

María Félix, la mencionada actriz mexicana que interpreta a Rosaura Salazar, muestra en pantalla un orgulloso feminismo heroico, en una mujer que no teme enfrentar ningún reto y que con el ejemplo educa a las niñas y en general a las mujeres que habitan *Río escondido*; en contraste Columba Domínguez da vida al triste y pusilánime personaje de Merceditas, antigua maestra rural doblegada por el cacique, mismo que la convirtió en su concubina y que pretende sustituirla con Rosaura, Merceditas también es una metáfora, pero en ella encontramos la angustiosa vida de las mujeres sometidas y humilladas bajo el machismo imperante de la época, por razones de clase social, entre otras causas posibles. Podríamos pensar, salvando

todas las distancias, que es “violentada por el principio masculino de fuerza”. (Rodríguez y Salvador, 1987, p. 276)

El personaje Rosaura Salazar, que ha permanecido en la memoria colectiva, podríamos considerarlo un emblema del feminismo heroico que amalgama la valentía con la determinación y la sensatez, pero también la voluntad de lucha con la que fue representada la patria, frente a los sucesivos avatares históricos, a través de la visión de Emilio Fernández.

### El estudio iconográfico de Erwin Panofsky

Si consideramos el eje central del filme en cuestión y principalmente la intención ideológica que este trabajo filmico representa, así como todos los esfuerzos gestados por el director en su momento, es imperativo destacar que en la vida del ser humano el proceso de comunicación es esencial, por lo tanto, la conjunción de estos dos factores hace una mancuerna perfecta dirigida por Emilio Fernández.

Es decir, cada una de las escenas funcionan de manera individual debido al robustecido discurso que poseen, en cada toma existen un sinnúmero de discursos que dan pie a diversas valoraciones técnicas, artísticas, sociales o culturales por ejemplo, y lo significativo de ello es que esas imágenes no prescriben, porque el discurso sigue vigente a pesar del tiempo y el espacio, dicho en palabras de Bruno Munari las “(...) imágenes que, como todas las demás, tienen un valor distinto según el contexto en el que se encuentran, y dan informaciones diferentes” (2016, p. 63).

Por lo tanto, cabe mencionar que el presente estudio se desarrolla desde una perspectiva visual, donde las composiciones de las imágenes generan mayores discursos que van más allá del propio diálogo, debido a que el ser humano en esencia es un ser visual principalmente y es mucho más sencillo comprender y retener el mensaje, que finalmente era la intención principal de Fernández para afianzar el imaginario

nacional de la época. Revelando mediante la iconografía del arte concepciones políticas y discursos que definen la postura del poder perpetuando su ideología al impactar visualmente en la memoria colectiva y posteriormente este se vea reflejado en el comportamiento social de las masas.

El siglo 20 marcó la expansión de la iconografía del poder a los medios masivos, la imagen de Winston Churchill con su icónico cigarro y la V de la victoria capturó la resolución y el espíritu de un país en guerra. La iconografía del poder es un lenguaje visual que comunica la legitimidad y la autoridad de aquellos que gobiernan, desde la divinidad faraónica hasta la astucia política contemporánea, cada elemento pictórico ha sido seleccionado para construir una imagen de liderazgo indiscutible, estos retratos son declaraciones políticas diseñadas para influir, inspirar y en ocasiones, intimidar. (Anáhuac online, 2023)

Dicho esto, nos enfocaremos en abordar una escena que presenta gran potencial y misma que nosotros identificamos como la escena de la *madre patria* en su doble lectura, recurriendo al método del teórico Erwin Panofsky identificado como *Estudio Iconográfico*, con la intención de dilucidar los elementos compositivos de la escena y la relación entre sí de los componentes históricos y culturales. En dicho método Panofsky se enfoca en el estudio de las obras de arte como la pintura principalmente, donde la idea central es identificar los elementos que conforman determinada obra pictórica y la relación que podrían tener con otra representación artística de tiempo atrás esencialmente. Sin embargo, está práctica se puede observar en el cine, donde nos presentan escenas replicando pinturas del arte clásico, por ejemplo. En esta ocasión, el estudio lo abordaremos tomando en cuenta los parámetros establecidos en su esquema como modelo de estudio y punto de partida hasta donde la escena en cuestión nos permita apegarnos a él, posteriormente la escena y su contenido determinará genuinamente su abordaje.

Ahora bien, en presencia de un objeto natural, es una cuestión exclusivamente personal el que nos decidamos o no a experimentarlo estéticamente. En cambio, un objeto fabricado por el hombre puede exigir o no ser percibido desde tal plano, por cuanto posee lo que los escolásticos llaman «intención». Si yo decidiera, como bien podría hacerlo, considerar estéticamente la luz roja de un semáforo, en vez de asociarla con la necesidad de dar un frenazo, actuaría así contra la intención del semáforo mismo. (Panofsky, 1987, p. 27)

En concordancia con el teórico podemos decir, que la encomienda en este estudio es la identificación y disposición en la escena de los recursos de los cuales se vale el director para lograr de manera contundente la «intención» política que se tuvo al momento del filme. Y para ello hay que tener en cuenta que el método permite desmembrar los elementos compositivos que conforman la imagen, para posteriormente atribuirles un significado que nos lleve a la interpretación de la misma de acuerdo con nuestro propio bagaje cultural y teórico sobre el tema.

Todo descubrimiento de un hecho histórico desconocido, y toda nueva interpretación de otro ya conocido, o bien ‘encajarán’ dentro de la concepción general que predomine, corroborándola y enriqueciéndola [...], o bien introducirán en ella una alteración radical, o de detalle, proyectando una luz nueva sobre todo lo sabido anteriormente. (Panofsky, 1987, p. 25)

En la obra *Estudios sobre iconología* de Panofsky publicada en 1998, describe detalladamente su método de estudio iconográfico, el cual define en tres fases; pre-iconográfica, iconográfica e iconológica, como podemos observar a continuación:

- Etapa *Pre-iconográfica*: consiste en la identificación de las estructuras de los elementos compositivos, de acuerdo con su representación visual, por ejemplo, el tipo de trazos, la forma o el color.

- Etapa *Iconográfica*: nos remite a la relación entre los elementos gráficos que se encuentran en la obra, ya sea de manera directa o indirecta, así como la semejanza entre ellos o en relación con la temática y los colores que la conforman.

- Etapa *Iconológica*: enfocada a la identificación de la temática tratada o el trasfondo histórico o cultural que la obra pueda contener, por ejemplo, identificando las principales ideas contenidas en sí misma.

### Estudio iconológico de la escena de la madre patria en el filme *Río escondido*

La secuencia da inicio en el minuto 35 con el fuerte llanto de un bebé y la agonía de una madre que se resiste a dejar en la orfandad a sus tres hijos, pese a sus esfuerzos la mujer muere y será reemplazada por Rosaura que como maestra del pueblo ha presenciado la escena, pues acompaña al médico en sus labores, Rosaura desde ese momento arropa a los tres niños, los dos mayores observan afuera del jacal (choza) como su madre es sacada envuelta en un petate (tejido de palma delgado y por lo tanto flexible) por el médico en señal de que ya ha fallecido, el cacique sin el mínimo respeto por la mujer que ha fallecido va a inspeccionar la vivienda para reclamar su propiedad. Los niños huérfanos se refugian en Rosaura, que los abriga en su rebozo, como si de un manto se tratase.



Fig. 1. Escena de la madre patria. Captura de pantalla al filme *Río Escondido* (1947) al 00:37:45”.

Desde el punto de vista pre-iconográfico, en el primer plano del fotograma observamos a dos hombres jóvenes y fuertes, el del lado derecho, se presenta en una postura de tres cuartos de frente vistiendo de manera formal, estructurada y con un maletín aludiendo a su profesión, ya que es médico dentro de la historia. En cuanto al hombre del lado izquierdo, lo vemos igualmente en una postura de tres cuartos, sin embargo, dando la espalda al espectador, ya que su mirada se direcciona al centro de la escena que es *Rosaura* como elemento central de la composición, se trata del cacique reclamando su propiedad. Asimismo, su atuendo es de un hombre campirano con chaqueta de cuero, sombrero y amparado por un arma de fuego y un látigo en su mano derecha, dejando claro que es el personaje que genera la discordia entre él y los otros personajes, ya que tanto los infantes como la mujer y el médico dirigen su vista hacia él.

En un segundo plano, observamos a tres personajes, dos de ellos infantes cobijados por una mujer adulta, joven y fuerte, los menores con ropajes de manta y atavío sencillo, la mujer, en este caso Rosaura, viste de una manera más formal y con un acabado y confección en su atuendo de mayor calidad, cabe destacar, que ambas mujeres (tanto niña como adulta) se cubren la cabeza con un rebozo como parte de su vestimenta, la cual se mimetiza con el contexto rural del tercer plano. Conformado por una fachada de piedra y un portal entreabierto de madera avejentada, ambos materiales de origen natural y con un acabado rústico que denota un ambiente campirano y sencillo al ser materiales empleados desde el establecimiento de nuestros ancestros, aludiendo también a un espacio rudimentario y áspero en el que se trabaja por sobre vivir.

En el caso de la descripción pre-iconográfica, que se mantiene en los límites de la esfera de los motivos, el problema parece bastante sencillo. Los objetos y acontecimientos cuya representación por medio de líneas,

colores y volúmenes constituye el universo de los motivos, pueden ser identificados, como ya vimos, sobre la base de nuestra experiencia práctica. Cualquier persona puede reconocer el aspecto y el comportamiento de seres humanos, de animales y de plantas, como todo el mundo puede distinguir entre un rostro colérico y otro jovial. (Panofsky, 1955, p. 52)

Continuando con la etapa iconográfica, estamos ante una escena donde se enfrentan el bien y el mal que giran en torno a la representación femenina, Rosaura, una mujer con una fortaleza evidente, segura de sí misma y bien posicionada dentro de la escena, sobre todo, de lo que representa. De acuerdo con Panofsky el análisis iconográfico:

Se ocupa de las imágenes, historias y alegorías (no de los motivos), presupone, como es lógico, algo más que esta familiaridad con los objetos y los acontecimientos que adquirimos mediante la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con los temas o conceptos específicos, tal como nos transmiten las fuentes literarias, y asimilados ya sea por medio de una lectura intencionada, ya por medio de la tradición oral. (Panofsky, 1955, p. 54)

Es decir, lo que observamos en primer lugar es a la mujer en un entorno hostil del que tiene que salir adelante y mantenerse fuerte para poder vencerlo, brindándole protección y seguridad a los infantes. Sin embargo, en segundo lugar, podemos observar la representación de la madre que protege a sus hijos, como una alegoría de protección de la Virgen y la Caridad, tema pictórico de larga tradición.



Fig. 2. Virgen de los navegantes. Alejo Fernández 1531-37. Real Alcázar de Sevilla.

Continuando con nuestro análisis, para llegar a la postura iconológica, debemos tomar en cuenta la sociología y la antropología cultural para respaldar que la figura materna para el mexicano siempre ha revestido una alta jerarquía, si esto, lo remitimos a la época de la prehispánica y posterior al periodo de conquista, llegaremos a la raíz de tal importancia, como lo externó Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950), afirmando que el mestizaje mexicano fue producto de la violación de las indígenas, por una parte: “(...) “chingar” viene del náhuatl “xīnāchtli”. La palabra significa “semilla” o “semen” (Bowles, 2019). Y por otra:

Durante la época de la Conquista, era común que los españoles violaran a las mujeres indígenas. De ahí viene el origen «hijos de la chingada», para referirse a los hijos mestizos producto de abuso sexual. Tal es el caso de Malinalli, conocida después como La Malinche. Actualmente todavía algunos usos de la palabra «chingar» conservan ese origen de violación, como es el caso de la frase «chinga tu madre». Y aunque



Fig. 3. La Virgen, acompañada de San José y San Juan Bautista, ampara bajo su manto a la Orden Cartujana. Carducho, Vicente, 1626-1632. Real Monasterio de Santa María de El Paular.

sus connotaciones han cambiado, el vocablo aún se mantiene un uso de dominación patriarcal y de violencia. (Bowles, 2019).

Que deja ver el abuso hacia la mujer y en este caso a la madre que ve a sus hijos en peligro. De acuerdo con Mayra Ibarra (2007) en los hechos del año 1520 los códigos lingüísticos occidentales operaban en la *dialéctica de la Chingada* para definir la relación entre conquistadores y conquistados.

Por tanto, la dinámica que da cuerpo a la identidad cultural mexicana. Con otras palabras, el signo lingüístico “chingada” es el símbolo cultural que sintetiza a la conquista, los “chingones” a los conquistadores y por último, los “chingados” a los conquistados. En realidad, al habla popular y coloquial mexicana se le están imponiendo categorías ajenas para mostrar un imaginario cultural popular que responde al pensamiento español de la época del siglo XVII, por tanto, al período colonial. (Ibarra, 2007)

En consecuencia, la coloquial frase mexicana *hijos de la chingada* da referencia a la mujer indígena violada que tuvo un hijo mestizo sin padre, por lo tanto, ella se

convierte en la única figura protectora de ese hijo. A la maternidad mexicana se añade la presencia espiritual de la Virgen María en la advocación de Guadalupe, acontecimiento que permite cimentar aún más la importancia de la figura materna en el imaginario colectivo del mexicano.

En la escena de *Río Escondido* que analizamos, la mirada penetrante de la actriz, refiere odio y desprecio hacia el personaje de la izquierda, que es el cacique que abusa de ellos a través del control que tiene por ser un hombre poderoso que ejerce la violencia. Los infantes en este caso, refuerzan con la mirada el sentir de la madre protectora creando un fuerte mayor al posicionarse a cada lado de ella. Asimismo, el personaje del médico posa al lado de los tres personajes vulnerables brindándoles apoyo ante la situación, él es la representación del hombre de bien que reforzará el sentido de justicia que se busca en esta situación particular.

## Conclusiones

Emilio Fernández fue una de las figuras más populares de la cinematografía nacional mexicana en un periodo específico de la Época de Oro, ya que los comentarios realizados a sus trabajos lo señalan como célebre constructor del imaginario nacional y realizador de producciones taquilleras, lo que estableció una fórmula de éxito que se replicaría constantemente mediante su discurso y que radicaba en exaltar el patriotismo a través del folclore y que de manera inherente daban como resultado la satisfacción de un público que iniciaba su gusto por el cine mexicano y que comenzaba a sentirse identificado con valores del nacionalismo posrevolucionario, ya que en las producciones estadounidenses el estereotipo del mexicano estaba representado como una imagen no positiva.

Fernández propuso un serio discurso nacionalista dentro de sus contenidos, diseñado para fomentar las ideologías patrióticas, donde la bandera nacional, el himno, los héroes, la historia de México y las fiestas patrias

arropan amablemente el sistema. Rosaura Salazar encumbra estos ideales encarnando a la patria en un feminismo heroico que alcanza a tener eco en las emociones de los espectadores, conformando así de manera decisiva un imaginario arraigado en el modo de concebir y de concebirse lo mexicano, aún vigente hoy día.

No obstante, y a pesar de que el cine es un escaparate social, político y artístico que plantea infinidad de reflexiones, cerramos este breve estudio retomando que a través de la sensibilidad del arte se puede influir y contribuir al pensamiento sistémico de una época.

El arte nos invita a valorar aspectos de la vida que a menudo pasamos por alto. Finalmente, el arte puede ser visto como una forma de propaganda, pero no en el sentido tradicional, es una propaganda que defiende lo mejor de la naturaleza humana influenciando nuestras actitudes y emociones hacia lo positivo. El arte es una fuerza que promueve la reflexión, la empatía y la comprensión, el arte es mucho más que una simple expresión estética, es una herramienta vital para nuestra vida emocional y espiritual. (Menchén, 2017)

En el México posrevolucionario, las construcciones de los roles de género fueron modelos auspiciados o rechazados por el sistema, como hemos podido observar lo femenino se asociaba a lo débil, a lo sumiso y a las tareas del hogar, por eso esta cinta, fue un parteaguas en la Época de Oro al proyectar a una mujer valiente que es profesionista y no es dócil ante el machismo y las injusticias derivadas del egoísmo del cacique, en concreto, Rosaura sigue la pauta de la mujer reivindicativa pero con ciertos privilegios de clase, que auspició no sólo el contexto histórico general de Occidente, sino en particular el contexto político bajo la presidencia del general Lázaro Cárdenas, es una analogía directa de la patria, da su vida por enseñar y defender los derechos de los más débiles, salvaguarda a los huérfanos porque argumenta que ellos son la esperanza de que

las situaciones dejen de ser desfavorables para los más desprotegidos, ve en el bebé a México, como una nación nueva, con posibilidades, se convierte en heroína del pueblo a través de un valiente ejemplo feminista que pugna por la dignidad y los derechos de los seres humanos.

En *Río Escondido*, el rol de género masculino, es más polarizado, como un pulso de fuerzas entre el hombre civilizado y honesto y el hombre bárbaro y corrupto.

Y en la cinta también encontramos educación emocional guiada a que los mexicanos se sientan orgullosos de serlo, la educación emocional es una capacidad netamente aprendida, las conductas que se generan a partir de ella son logradas a través de la experiencia, nos fueron heredadas socialmente por el núcleo familiar y por el contexto cultural en el que nos desarrollamos. Y sin lugar a dudas, los medios de comunicación han estado presentes en ese proceso de asimilación cultural; en el caso específico de los discursos de Emilio Fernández intervinieron en la configuración ideológica del mexicano, en la formación de estereotipos y en la consolidación histórica de los mismos, configurando así unos modelos de nación y de ciudadanía útiles al poder político-económico desde los años 40 del pasado siglo hasta el momento presente. *Río Escondido* sigue siendo una cinta que inspira al magisterio mexicano a ejercer la docencia con verdadera vocación.

### Referencias bibliográficas:

- AAVV. (1999). *El Indio Fernández, genio y figura del cine mexicano*. En SOMOS. México: Editorial Televisa, S. A. de C.V.
- Anáhuac Online (2023). *Iconografía del poder: Retratos de autoridad a través de la historia*, [pódcast creado para Anáhuac Online].
- Bell, D. *Contradicciones culturales del capitalismo*. Fragmento de una nota periodística, publicada en [www.elpais.com.diario/2011/02/06/](http://www.elpais.com.diario/2011/02/06/)

necrologicas/1296946\_850215.amp.html información recuperada el 12 de noviembre de 2017.

- Bowles, D. (2019). *¡Hijas de la chingada! Éste es el origen de la palabra «chingar»*. Obtenido de <https://www.milenio.com/cultura/chingar-origen-y-significado-de-la-palabra>.
- Camporesi, V. (2014). *Pensar la historia del cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Castellanos R. (2004). *Mujer que sabe latín...* México: FCE.
- Fernández, A. (1986). *El Indio Fernández, vida y mito*. México: Panorama Editorial.
- Galeana, P. (2014). *Un recorrido histórico por la Revolución de las mujeres mexicanas. En La Revolución de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones/SEP.
- García Riera, E. (1987). *Emilio Fernández <1904-1986>*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara (CIEC). ISBN: 968-895-016-5.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades nacionales*. Conaculta, Instituto Coahuilense de Cultura, México 2007.
- Greimas, Algirdas J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos de semiótica*. Madrid: Fragua.
- Greimas, A., COURTÉS, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Greidos.
- Guzmán Ramírez, G. Y Bolio Márquez, M. (2010). *Construyendo la herramienta perspectiva de género: cómo portar lentes nuevos*. México: Universidad Iberoamericana.
- Ibarra, M. (2007) *Hernán Cortés y la Malinche: unidos por una herida. Aproximaciones al análisis del discurso histórico e ideológico acerca de la identidad cultural mexicana en la década de 1950*. Cuad. Sur, Let. n.37 Bahía Blanca 2007, México.

- Menchén, P. [Pedro Menchén]. (2017, 29 de abril). *¿Para qué sirve el arte?*, [video]. YouTube. <https://cutt.ly/eLY2NoE>.
- Panofsky, E. (1955). *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte*. En Panofsky, E. (1995). *El significado de artes visuales*. Alianza Forma. <https://cutt.ly/8LY9JLG>
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Editorial Alianza Forma.
- Película *Río Escondido*. Emilio Fernández, México 1947.
- Rodríguez, Jc. Y Salvador, A. (1987). *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Madrid: Akal.
- SEDF (2008). *Tu futuro en libertad. Por una sexualidad y salud reproductiva con responsabilidad*. México: GDF.
- Sontag Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. [www.megustaleer.com-contrala-interpretacion-y-otros-ensayos/fragmento](http://www.megustaleer.com-contrala-interpretacion-y-otros-ensayos/fragmento)
- Tuñón Pablos, E. (2014). *Tres momentos claves del movimiento sufragista en México (1917-1953)*. En *La Revolución de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones/SEP.