

Mujeres, sombras y reinas en el cine de Emilio Fernández*

Women, shadows and queens in Emilio Fernandez' movie

*Julia Tuñón***

Abstract

Emilio Fernandez was one of the most important directors in the history of Mexican cinema in the 1940's. We can say that his movies created a stereotype of Mexico and Mexicans built upon love relationships between men and women. This text analyzes the gender relation represented in his movie images.

Resumo

Emilio Fernandez fue uno de los directores mas importantes en la historia del cine mexicano de los años cuarenta. Se puede afirmar que sus películas construyeron un estereotipo de Mexico y lo mexicano que tiene en la relación amorosa entre hombres y mujeres uno de sus pilares. este trabajo analiza la relación de genero que se representa en imágenes filmicas.

La abnegación de la mujer con el hombre...a donde va él, va ella, como una sombra enamorada, y está atrás y adelante y al lado y al frente. Eso, a mí, me parece divino.

Emilio Fernández

Cine y género femenino

Sin lugar a dudas, el cine es uno de los entretenimientos más importantes del siglo XX, y en México fue el más importante para los sectores populares que coincidieron con su edad de oro¹. Las películas transmiten ideas y valores a sus audiencias, forman parte de su educación sentimental, pero también representan en lenguaje fílmico la cultura que se vive en cada

*Este trabajo retoma parte de *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en el cine de Emilio Fernández*. México, Imcine-Conaculta, 2000.

** Dirección de Estudios Históricos. INAH - Cidade do México

¹ Grosso modo los años cuarenta, en que el cine tiene éxito comercial y se convierte en un modelo cultural.

sociedad, con todas sus contradicciones y ambigüedades. Por eso conocer las formas en que el séptimo arte representa a las mujeres nos acerca a un aspecto fundamental de la mentalidad y de la ideología, el que atañe a la construcción simbólica de los géneros sexuales.

La sociedad mexicana de los años cuarenta tiene un sistema de género acorde al esquema binario que pauta toda la mentalidad occidental. Los valores y características asignados a hombres y a mujeres son diversos y aún excluyentes. Se espera que ellos-ellas respondan al modelo propugnado, pero este siempre se reinterpreta en la práctica de vida. Entre el discurso, francamente conservador que se impone a las mujeres y su actuación existen contradicciones y tensiones, ajustes, resistencias y aceptaciones. Aquí quiero plantear las imágenes filmicas de las mujeres de un director de culto: Emilio Fernández.

Las películas mexicanas de la edad de oro surgen de una cultura en que la diferencia entre hombres y mujeres es muy acentuada y está fuertemente jerarquizada. En pantalla se les asigna a los varones la actividad y la defensa de la honra, la contención y el equilibrio emocional y se les acepta la violencia y la vida sexual diversificada, mientras que a las mujeres se les demanda pasividad y modestia, tolerancia, capacidad de entrega y sumisión a su destino que destaca la exclusividad sexual o, al menos, afectiva a un sólo varón (para salvar a la buena prostituta). A ellas se les permite la efusión lacrimógena y sentimental.

Distintos autores² coinciden en destacar como las dos figuras femeninas predominantes de nuestro cine a la madre y a la prostituta, que responde al esquema de "buena-mala", en que coincide el melodrama hollywoodense y los prototipos de Eva y María de la cultura católica. Sin embargo, yo considero que las diversas imágenes femeninas velan apenas una idea de *La Mujer* como ente abstracto, que uniforma al género con una esencia de corte zoológico que suprime a las mujeres sus características de índole social. Es para poder narrar las historias filmicas que este arquetipo³ de mujer esencial se disocia en una serie de estereotipos⁴, entre los que Eva o María son tan sólo dos caras de un mismo modelo. Las películas tienen también múltiples discursos, a menudo contradictorios entre sí, de manera que pueden ser interpretadas de maneras diferenciadas por los públicos⁵. Es así que las

² Héctor Martínez Tamez. *Breve historia del cine mexicano*. México, Delegación Venustiano Carranza, 1983. Salvador Elizondo. "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano" En: *Nuevo cine*, México, Num. 1, Abr. 1961. Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*. México, ERA, 1968. Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, 1992-1997. Francisco Sánchez. *Crónica antisolemne del cine mexicano*. México, Universidad Veracruzana, 1989.

³ Arquetipo como modelos de larga duración que remiten a pulsiones básicas de los seres humanos.

⁴ Estereotipo como simplificación de la realidad representada sea por omisión o deformación.

⁵ Julia Tuñón. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen*. México, El Colegio de México-Imcine, 1998.

imágenes del cine mexicano, además de lo dicho antes, a menudo muestran la fuerza femenina, colocan a las mujeres en el centro de la narración y vulneran la idea de ellas son pasivas, simple objeto de la mirada *voyeurista*.

Nuestro director

Firmemente apoyado en el cine institucional mexicano, Emilio Fernández, apodado el Indio, puede ser considerado un autor: tiene temas y obsesiones propias, un estilo personal de filmar y tesis reconocibles⁶. Su intención explícita es aprovechar la pantalla para transformar al país y sus personajes muestran en forma didáctica las formas humanas ideales para ese proyecto. Las tesis del Indio se expresan en todos sus filmes: el agrarismo, el nacionalismo, el indigenismo, la necesidad de la educación, pero el tema del amor entre hombre y mujer estructura sus tramas.

El Indio encabeza la llamada "escuela mexicana de cine" y, en su mejor período, dirige a un equipo de gran calidad⁷. Emilio Fernández filmó 41 películas entre 1941 y 1978. Su cine trascendió porque fue reconocido por la crítica europea a partir de 1946, en el Festival de Cannes⁸ por lo que puede decirse que películas como *María Candelaria*, *La perla*, *Flor silvestre*, *Pueblerina*, *Maclovio* o *Río Escondido* han sido el rostro de México en todo el mundo.

Emilio Fernández se convirtió en una encarnación y un símbolo del machismo mexicano, pero en su momento de esplendor se consideró por algunos que, con sus películas, hacía un "hondo homenaje a la mujer, así esté caída o levantada, sea ella buena o esté calificada como mala"⁹. Ciertamente las mujeres son parte medular de su universo fílmico. La simple mención a los títulos da cuenta de su protagonismo. Según cuenta su hija Adela¹⁰ siendo un niño mató al

⁶ Adela Fernández. *El Indio Fernández. Vida y mito*. México, Panorama Editorial, 1986. Paco Ignacio Taibo I. *El Indio Fernández. El cine por mis pistolas*. México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1986. (Genio y Figura). Emilio García Riera. *Emilio Fernández. 1904-1980*. Guadalajara, U de G.-CIEC, 1987. Alejandro Rozado. *Cine y realidad social en México. Una lectura de la obra de Emilio Fernández*. México, U de G.-CIEC, 1991. Edmundo Domínguez Aragonés. *Tres extraordinarios. Luis Spota, Alejandro Jodorowsky, Emilio "Indio" Fernández*. México, Juan Pablos Editor, 1980. Beatriz Reyes Nevares. *Trece directores del cine mexicano*. México, SEP, 1974. (SepSetentas, 154). Julia Tuñón. *En su propio espejo. Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández*. México, UAM-Iztapalapa, 1988.

⁷ Gabriel Figueroa (fotografía), Mauricio Magdaleno (guiones), Gloria Schoemann (edición) y sus fulgurantes acotres: Dolores del Río, María Félix y Pedro Armendáriz

⁸ Ese año el festival no tuvo un carácter de competencia y once películas compartieron la Palma de Oro con *María Candelaria*. En 1947 obtuvo tres premios en el festival de Locarno. Ver: Ver García Riera, *Op Cit*, 1987, p.55.

⁹ Cagliostro. "Mi querido Indio Fernández". "De lunes a domingo". *El cine gráfico*. México, Año XV, Num.732. 22 de junio 1947.

¹⁰ Adela Fernández, *Op Cit*, p.38.



amante de la madre. Probablemente esta experiencia pauta su mirada de las mujeres.

Es conocida su obsesión por mantener controladas a las mujeres de su casa y de su vida. Ellas debían asemejarse a obras de arte. Adela Fernández recuerda que tanto ella como Columba Domínguez eran miopes y él les decía "No importa que ustedes no alcancen a ver, lo fundamental es que quien las mire las encuentre primorosas y esos lentes echan todo a perder [...] el caminar casi a ciegas nos daba 'estilo', lentitud y prudencia al andar, suavidad al tomar y mover los objetos además de cierta vaguedad melancólica en la mirada"¹¹. Ellas debían "[...] recorrer la casa y quedarse quietas en los rincones más hermosos, como si fueran una escultura, una pieza de arte"¹².

Al parecer, una de sus obsesiones era construir una mujer ideal similar a una obra de arte. Cuando visitó en París el museo del Louvre, decía: "Me enamoré de la Venus de Milo... y cuando había tipos que se quedaban viéndola, tenía ganas de pelearme con ellos... y había unos indiferentes que nomás se pasaban, me daban ganas de agarrarlos del cuello y decirle: Fijate en ella. Era una mezcla de celos y de alcahuetismo. [Le llamó la atención] por una perfección, y además siempre me causó un enigma tremendo los brazos, porque con brazos no sería la Venus de Milo. La Venus de Milo es perfecta sin brazos... ¡es tan perfecta así como está!". Es perfecta así: quieta como estatua, manca, sin moverse, sin poderse ir de su lugar en el Louvre.

Para Emilio Fernández "La mujer es el alma de un pueblo, es la inspiración, es todo, ¿no? [...] Además, uno vive para cuidarlas y para sentirse orgulloso de ellas" y como su cine tiene carácter didáctico muestra a las mujeres "[...] haciéndolas femeninas, demandándoles una moral, un vibrar, cierto orgullo, cierta dignidad, naturalmente, ¿no? pero siempre las quiero tener como perros fieles, sumisas al hombre y el hombre digno de matarse por la defensa y el honor de su mujer [...] y [por] la construcción de una familia"¹³. Conversando con Magdaleno "[...] cuando yo le sacaba ciertas virtudes [de las mujeres] decía: -Pero las mujeres no son tan virtuosas así, Emilio -Me decía-, -Le digo- Pero vamos a hacerlas -Le decía- Vamos a construirlas"¹⁴. Esto tiene que ver con su incompreensión de ellas: "No sé como son realmente las mujeres. Son caprichosas, muy egoístas, muy posesivas y celosas de algo que no deben tener celos"¹⁵. Ante esto, las dota de las que considera virtudes y las asemeja a una obra de arte.

La idealización de la mujer implica, necesariamente, la del hombre: si ella es sumisa, obediente y abnegada, él la protege, consuela,

¹¹ Adela Fernández, *Op Cit*, p.131-132

¹² *Ibid* p.116

¹³ Entrevista a Emilio Fernández realizada por Julia Tuñón en 1982.

¹⁴ *Id*

¹⁵ *Id*

dirige y controla. En el recuento de las virtudes masculinas, se le asocia a la luz y a la fuerza del sol¹⁶. Este ideal de hombre medido, calmado, seguro de sí mismo, "respetuoso sobre todo", que nunca alza gratuitamente la voz tiene muy poco que ver con el propio Emilio Fernández, o con Pedro Armendáriz, su amigo y principal figura artística, famoso por sus enfados violentos. Para él es claro que "Sí, todos nosotros ... nos estamos viendo a nosotros mismos en lo que uno quisiera haber sido, entonces uno lo hace en otra persona"¹⁷.

Mujer-naturaleza y hombre-cultura

Una de las señas del cine de Emilio Fernández es el conflicto siempre presente entre naturaleza y cultura¹⁸. La primera aparece como una estructura básica y avasallante, sin lógica ni tiempo, a la que le suceden, sin afectarla demasiado, los acontecimientos sociales, políticos, militares. Todas las ideas por las que Emilio Fernández lucha con entusiasmo (la educación, el agrarismo, la Revolución), que dan sentido a las tramas de sus películas, acaban por estrellarse contra esta naturaleza de carácter sagrado que sólo se muestra en síntomas y símbolos. No hay en ella un proceso, menos aún un progreso. La naturaleza tiene, si acaso, un tiempo cíclico, al que caracteriza la repetición, por eso en ella actúa la fatalidad: es el territorio del destino.

Parte de esta naturaleza son los seres humanos, personas-paisaje que están insertos en una realidad que poco responde a los criterios de la historia o del cambio social. Se trata de una naturaleza terrible, que no cede ante los ruegos de sus héroes para trascenderla, que no les da tregua y que los obliga a confundirse con la inmanencia, a renunciar a la ambición y a la lucha. Parte medular de sus tramas es la lucha de sus héroes por trascender esa inercia, y ahí el Indio muestra la tensión entre el destino y la libertad.

En el marco de este conflicto observamos que La mujer aparece identificada con esta naturaleza de Fernández, que es inclemente y dura. Sólo puede pasar a un estado superior de ella misma con la ayuda de su pareja, el varón, que es el agente de la cultura y de la historia, el que quiere trascender. El hombre la dirige y condiciona como se modela el barro para hacer una obra de arte. El medio para lograrlo es el amor.

¹⁶ Como ejemplo: Doña Rosa [*Islas Mariás*] se refiere a uno de sus hijos así: "¡Tan limpiolitan hermosolitan lleno e luz! [...] todo honor y todo integrado a sus ideales"

¹⁷ Tuñón, *Op Cit*, 1988, p.76

¹⁸ Julia Tuñón. "Un regard derrière les grilles". En: Paulo A.Paranagua. *Le cinéma mexicain*, Paris, Centre Georges pompidou, 1992 p.213-217.

Por ser naturaleza, las mujeres son las encargadas de mantener la tradición, la liga con la tierra, con la que están identificadas. No quieren moverse de su territorio y la ambición no forma parte de sus afanes. Ellas aceptan al destino y las caracteriza la intuición. La naturaleza es bella en la medida que remite a la parte que da vida y es nutricia. Las mujeres aparecen frecuentemente preparando u ofreciendo comida a sus hombres. Sin embargo, esto implica un aspecto amenazante: la capacidad de dar muerte¹⁹. Su dependencia del destino es una forma de muerte. La esencia femenina es de índole natural y no cultural o social, como es común en la cultura, pero su concepto de naturaleza es muy poderosa: esa inmanencia de lo cíclico y lo amoral tiende a absorber y a nulificar los cambios que procura la historia, el progreso y el orden. Se trata de una lucha de orden cósmico y es importante que ella se subordine para aspirar a un mundo más elevado, por eso el amor, que encauzará su fuerza, permite el único paraíso posible.

Sus personajes femeninos solo pueden trascender por su vínculo con los hombres. Si la mujer es barro, el hombre será su alfarero. El puede trocar esa materia informe, carente de valores y proyectos en una obra de arte. La vida de cada mujer la determina el elemento melodramático por excelencia: el azar. Los personajes del Indio están inermes ante los designios de la vida, pero aspiran a trascender y construir su propio destino. Por eso son conmovedores.

Emilio Fernández no valora a la mujer por su capacidad de procrear y ser madre, como es usual en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, lo que también se basa en una identificación entre la mujer y la naturaleza²⁰, sino que teme su fuerza y otorga al varón la posibilidad de domarla y convertirla en obra de arte: se dijo antes: si ella es barro, él será su alfarero. Para eso se valen los medios violentos. Es notable la frecuencia de bofetones, golpes y empujones que reciben las mujeres en sus películas. Ellos no reciben crítica alguna. En algún caso su gesto puede ser censurado por algún comparsa, pero no merman el prestigio de quien los realiza. La música y la cámara secundan el dramatismo de la escena, pero la trama demuestra que, casi siempre, la violencia del hombre contra la mujer rinde el fruto deseado.

El principio masculino habrá de imponer las reglas de la cultura, pero la lucha tiene muchos flancos. Un tema interesante es el incesto, prohibido pero vigente en el ánimo de sus personajes. El tema es presentado de manera discreta y metafórica por el director.

¹⁹ Mujeres dadoras de muerte las vemos en *Río Escondido* (1947), *Salón México* (1948) *Víctimas del pecado* (1950), *Cuando levanta la niebla* (1951), *Islas Marias*, *Paloma herida*, *Un dorado de Pancho Villa* (1966), *La Choca* (1973). Casi todas lo hacen a balazos, aunque a Mercedes (*Salón México*) el azar le puso un cuchillo en las manos.

²⁰ Turió, Op Cit 1998.

El amor en el cine fernandiano

Emilio Fernández ha dicho que el amor es su tema principal: "Para mí es la fuerza que rige el destino del mundo. Saber qué clase de amor me importa poco... es un tema maravilloso"²¹. Sin embargo, es claro que para Fernández el fundamental es entre hombre y mujer: "Yo al amor lo veo como la conjunción exacta de las virtudes, tanto de un hombre como de una mujer, a mí me parece perfecto!"²²

Emilio Fernández construye su modelo fílmico y en él busca separar los ámbitos del amor "puro" y de la sexualidad. Con esto se muestra coherente con el cine institucional mexicano²³. Tiene mucho cuidado en la forma de representar la sexualidad, al grado de que "en mis películas muy pocas veces ha habido un beso, no se necesita, me parece un poco desagradable"²⁴. La sexualidad se alude a través de símbolos que pueden ser las olas del mar, la siembra de la semilla o la molienda del maíz.

El amor que une a sus protagonistas es siempre noble y sincero, porque surge de veneros profundos. Las palabras nunca lo explican. Para los demás es un misterio y para los protagonistas, por obvio, no vale la pena de ser descifrado. En ellos hay siempre certeza: no los acomete la duda ni los celos: ellos *saben* y pisan sobre seguro. No tienen que explicarlo a nadie, ni siquiera a sus públicos.

Como se planteó atrás, la pareja permite la completud primigenia. Si la mujer es naturaleza y por serlo carece de límites, pudiendo ser feroz, en la relación con el varón encuentra contención y proyección: el hombre hace marchar a la historia y provoca los cambios mientras que la mujer sostiene al mundo. El amor de dos busca recuperar el paraíso, pero siempre se ve dificultado por la aparición de un tercero, que puede ser de índole diversa: el pasado de la madre de María Candelaria, la enfermedad de Nieves (*La bienamada*), la tradición familiar (*Flor silvestre*, *Bugambilia*), la impartición de la justicia (*Las abandonadas*), la ambición (*La perla*) y un sinfín de desgracias más. Una amenaza latente es el o la rival, que aspira al amor del héroe o heroína. El caso extremo del triángulo amoroso es *La malquerida*, en el que madre e hija aman al mismo hombre. En ese film cabe preguntarse: ¿quién separa a quién?

La idea del amor de Fernández remite a los orígenes, al mundo mítico de lo cerrado, completo y absoluto que es invadido por un

²¹ Boujut Michel et Antonio Ecelza. "Vu a 'cinéma cinémas'. Etonant Emilio Fernandez". *Les Nouvelles Littéraires*. Num.2835. 6 mars 1982. (Trad mía)

²² Entrevista de Emilio Fernández por Julia Tuñón. *Op Cit*

²³ Tuñón, *Op Cit* 1998, p.227 y s.s.

²⁴ Tuñón, *Op Cit*, 1988, p.55. Hay un proceso en el director, pues en los últimos filmes, [*Zona Roja*, *La Choca o Erótica*] hace una la exposición directa de los cuerpos y una sugerencia mucho más abierta de la relación sexual. Es evidente que ha perdido libertad.

tercer elemento externo que lo destruye. Así, no es casual que el origen de las relaciones amorosas no aparezca explicitado en muchas de sus historias: cuando conocemos a Ma. Candelaria ya hace pareja con Lorenzo Rafael, como José Luis y Esperanza en *Flor Silvestre*. Nadie parece preguntarse por el noviazgo de Aurelio y Paloma en *Pueblerina* o Quino y Juana en *La perla*. A veces el tema del encuentro sí es fundamental, y entonces se exalta su carácter de re-encuentro. Parece ser claro que sólo lo que está desde siempre, y siempre es antes de que empiece a proyectarse la película, puede ser eterno, como debe de ser lo absoluto; que sólo lo que proviene del origen puede durar por siempre.

En algunas de sus historias de amor la pareja nunca logra consumir la relación (*Clipperton*, *María Candelaria*, *Un día de vida*, *Bugambilia*) y en otras, ya unida, enfrenta una serie de problemas que la separan (*Flor silvestre*, *La bienamada*, *Pueblerina*, *La malquerida*). En pocas ocasiones la pareja se preserva a las desgracias (*La perla*, *Enamorada*, *Maclovía*). Estos esquemas se anuncian ya en su primer film: *Clipperton* (*La Isla de la pasión*).

Lo exterior se presenta siempre como conflicto, por eso la pareja se vierte hacia sí misma, por eso la isla, real o simbólica, es el escenario preciso para sus dramas. En *Flor silvestre* José Luis le dice a Esperanza después de un disgusto: "Te juro que no vuelve a suceder: tu y yo solos nos enfrentaremos al mundo entero para salvar nuestra dicha". Pero, a pesar de eso, el amor es siempre amenazado por la fatalidad. Raymond Borde dice que en las películas de Emilio Fernández hay "[...] un momento en que todo podría arreglarse [...] Fernández es un verdadero romántico: la felicidad le da angustia. Es en la infelicidad, en los fines dolorosos que él reencuentra su equilibrio"²⁵.

La adversidad rompe esa unidad primigenia, absoluta, única, prenatal, que requiere de "la abnegación de la mujer con el hombre...a donde va él, va ella, como una sombra enamorada, y está atrás y adelante y al lado y al frente. Eso, a mí, me parece divino". Y sí, es divino más que humano: porque sólo lo divino es absoluto y eterno, y debe parecerse mucho al mundo de una matriz que es lo que él describe.

El ideal del director es la simbiosis amorosa, unidad que suprime la independencia o libertad de cada integrante. En *La perla* cuando Quino y Juana huyen y ella se encuentra agotada y le pide que la deje. El contesta: "Nosotros no podemos separarnos nunca...nosotros somos como una sola persona", una sola persona que impide, obviamente, el desarrollo integral de sus partes y en que la supresión femenina llevará a la armonía. En su discurso Fernández lo plantea

²⁵ Raymond Borde, "Emilio Fernández" En: *Possitif. Revue du Cinema*. Paris, Mayo de 1954 p.17 (Trad mía)

como algo mutuo: "La dedicación absoluta de un hombre a una mujer y de una mujer a un hombre es divina, ese matrimonio jamás se quebrará. Si hay una devoción y una entrega absoluta y que sepa que esa es su vida y esa es su misión, ahí llegó a la culminación de su felicidad: el ser responsable de una mujer y tener una mujer que se sienta responsable de uno, ¿no?"²⁶ 9, pero las imágenes y su recurrente discurso del rol femenino lo desmienten.

La simbiosis, sin embargo, sólo es posible en la latencia y cualquier movimiento conlleva la separación y la muerte. Por eso el conflicto y la separación de sus héroes es inevitable: al final, el amor, la completud vital por excelencia se convierte en soledad. Con la ruptura, sus personajes son expulsados del paraíso y lanzados nuevamente a la lucha entre naturaleza y cultura.

Arquetipos femeninos del amor

La idea del amor mostrada por Emilio Fernández es fuerte y es frágil. Tiene la fuerza de lo eterno, tiene la debilidad de lo aislado. Lo caracteriza la simbiosis de los dos opuestos, pero no se sabe que lo define, porque sus participantes no lo explican, simplemente lo aceptan y permiten ser invadidos. Algunos de sus síntomas y signos son la ternura, la incondicionalidad, la confianza, pero su pasta es misterio que no se devela. La actitud del director es la del que mira y narra una historia de carácter sagrado. Su debilidad es no nombrar lo fundamental, su fuerza es expresar lo innombrado.

Emilio Fernández construye dos arquetipos que expresan las posibilidades femeninas para el amor, que permiten la doma de la naturaleza que ellas encarnan: "la sombra enamorada" y "la aparición" o "la reina". El primero responde al deseo de entrega y supresión, con su contraparte: la posesión y el segundo al de venerar y/o ser admirado. En la emoción que embarga a los héroes y heroínas de Fernández habrá tránsitos de uno al otro.

Desde su primera película en 1941, *Clipperton*, se apuntan estos dos modelos, pues en este film Julio idolatra a María que se casa con otro, mientras Lola está enamorada sin esperanza de él. María es el "sueño", la "reina" y Lola encarna a la "sombra enamorada". Es en *Flor silvestre* (1943) donde el arquetipo de "la sombra" se precisa. José Luis Castro, el hijo del hacendado más rico de la región, se casa con Esperanza, la nieta de un mediero y provoca un gran disgusto a su familia. Su madre trata de convencer a Esperanza de que abandone a su hijo. La muchacha convalece de un accidente y escucha a la señora que argumenta razones de índole social, acepta dejar a José Luis para

²⁶ Entrevista de Emilio Fernández por Julia Tufón. *Op Cit*

no crearle más problemas, pero le explica a su suegra que para ella, "Como él está muy alto y yo muy bajo mi deber era conquistarlo con dolor y sacrificio (la música de fondo es la de la canción *Flor silvestre*) adivinar sus pensamientos, darle fuerza cuando está triste. Soñé que era como su sombra, siempre detrás de él" y le pide que cuando José Luis pregunte por ella le diga que murió: "No podría soportar que por mi culpa sea infeliz". Doña Clara, entonces, se conmueve y la acepta.

Es en *Las abandonadas* que los dos arquetipos, "la sombra" y "la reina" aparecen a plenitud. Después son repeticiones más o menos exactas.

"La reina" aparece de pronto. Semeja una alucinación que se impone sin aviso y sin que intervenga la voluntad. Es tan misterioso que la única reacción posible es la del general Juan Gómez, cuando ve a Margot-Margarita bajar suntuosa, vestida de blanco, las enormes escaleras del burdel: del pasmo alucinado pasa a la acción, a desprenderse a empujones de las dos prostitutas con las que se enreda. Da varios balazos al aire y grita: "¡El que se acerque a esta mujer, se muere!" y dirigiéndose a ella, con suavidad: "Baje, por favor, quiero convencerme de que existe y no es una ilusión". La lleva a un hotel de lujo y le dice: "Todavía me parece que estoy soñando". El encuentro, lo sabremos después, ha sido un sueño largamente acariciado y súbitamente hecho realidad.

Más tarde Juan se confiesa ante Margot. Se escucha la música del cilindro que toca *La barca de oro*. El se ha quitado ostensiblemente la pistola: la cámara, en primer plano muestra como la deposita en un mueble: está desamado. Prende con parsimonia un cigarrillo, confiesa su torpeza y debe apagar la luz para sentirse más seguro: es un hombre débil. Al momento de apagar la luz el cilindro calla y se escucha una música que ilustra la amorosa solemnidad de la escena, que transcurre a media luz, destacando tan sólo algunos rasgos de los rostros. La mujer está acostada en la elegante cama y él, de pie, viste su uniforme. Con emoción le dice:

Nuestro encuentro no fue casual [...] Yo te he esperado toda mi vida. No sé como decírtelo, pero algo dentro de mi me anunciaba que tenía que encontrarte. Y te encontré, ¡Bendito sea Dios! [sonríe] y eso es lo principal. Me duele que haya sido donde fue, pero de eso ni tu ni yo tenemos la culpa Me duele no porque estuvieras ahí, porque tu para mi vales más que todo el oro del mundo y el oro es oro donde esté. Me duele porque tu pasado, por más que quieras evitarlo, saldrá a tratar de impedimos que seamos felices. Ayúdame a enterrar ese pasado, Margot [...] sólo entonces serás mía de veras y verás que felices vamos a ser, porque yo te pondré el mundo a tus pies, Margot, te lo juro por esta cruz, Margot.

El general da cuenta de dos elementos fundamentales: primero, que el amor es eterno, estaba escrito en el libro del destino y todo

encuentro es un reencuentro con el que se soñaba despierto: el acomodo de las aguas dispersas en el cauce exacto de su río. Segundo, que la relación de dos está amenazada. Juan Gómez intenta vencer a ese pasado que puede romper la simbiosis perfecta y su vigilancia es cada vez más palpable: encierra a Margot en una enorme mansión y cuando le da permiso de salir sola la vigila. A pesar de su previsión, el obstáculo que irrumpe en contra de la relación idílica será la vida oculta y delictiva de él. Ciertamente se trata de una contradicción trágica: la eternidad del vínculo al tiempo de su imposibilidad.

Una noche, después de seguirla y ver que ella visita a su hijo, la recibe totalmente borracho y se da el siguiente diálogo, que da cuenta del tránsito de Margot: pasará de ser "la reina" a "la sombra enamorada":

Juan: -"Tu siempre has hecho lo que te he pedido, ¿verdad Margot?

Margot:- Sí, Juan, por supuesto que sí.

-Ahora te quiero pedir que seas mi esposa.

-No Juan, eso no, eso nunca [...] Eso no puede ser

- Yo he sido lo que tu ya sabes. ¡Qué he de contarte a ti! Me arrancaste del lodo, me llenaste toda de luz. Yo soy yo y tu eres tu, el más grande de todos los hombres. Para ser tu esposa sería preciso morir y volver a nacer sin sombra de pecado. Yo no soy sino una mujer manchada, la que tu levantaste de su miseria, de su desesperación [...] que más quisiera yo que ser digna de ti para poder ser tu esposa. No, Juan. Permíteme que siga siendo siempre tu sombra enamorada y agradecida.

-No, no, Margot, Vas a ser mi esposa porque eres la mujer que quiero para toda la vida (...)

- Si ya lo determinaste, cuando tu quieras.

Si en ella existía todavía la capacidad de nombrar la diferencia entre los dos, el triunfo de su obediencia los funde en una unidad absoluta. Para eso es necesario que ella se suprima y se convierta en "sombra enamorada". Margot confiesa así su último secreto: "Yo nunca te he engañado. Con una sola excepción. Tengo un hijo". El último bastión de su individualidad cede ante el control masculino. Juan le muestra el caballo que ha comprado para el niño y ella declara "Si mi madre no me hubiera enseñado la existencia de Dios, creería en él porque existes tú, Juan"²⁷. Ahora es la mujer quien se hace cargo de la veneración.

Margot remite a un elemento necesario de "la sombra": estar manchada: pareciera que la mejor "sombra" es la que está sucia. La devaluación propia aparece, en los dramas de Fernández, como un requisito para la idealización del otro.

El discurso de las abandonadas se repite en forma casi exacta en *La tierra de fuego se apaga* y en *Zona roja*. Con variaciones en

²⁷ Esta frase aparece en muchas películas de Fernández.

otros muchos filmes. El arquetipo de "la sombra" se convierte en un personaje más del director, uno de los más queridos y frecuentemente mostrados.

Algunos hombres pueden acceder al papel. En *Salón México*, el policía Lupe López está dispuesto a esperar a que Beatriz, la hermanita de su amada Mercedes acabe su escuela para casarse con ella, que es fichera en el Salón. Mientras tanto mantiene su oferta: "Seré como su sombra para cuidarla todo lo que pueda". El declara su admiración a la mujer con todos los lugares comunes del discurso de Emilio Fernández. No se nombra sucio ni manchado, aunque diga que "usted es de oro puro y el oro, pues vale donde quiera". Ante eso la respuesta femenina es besarle las manos, semejarlo, otra vez, al Dios del que le hablaba su madre. Lupe un hombre que se asume "sombra" sin perder la dignidad que ha ganado al defender a la mujer que ama.

Amalia, en *Bugambilia*, parece haber nacido para ser "la reina", es "el sueño" encarnado, pero en el melodrama el "vuelco" es un recurso recurrente. Los personajes femeninos de Fernández habrán de cruzar la frontera de la veneración a la entrega absoluta, y la supresión las convierte en sombras.

Amalia es hermosa, rica y mimada. Su cuarto siempre está lleno de flores y en las fiestas los pretendientes la asedian. La relación con Ricardo Rojas, un gallero advenedizo, se anuncia desde la primera mirada, porque ella había ya expresado el deseo de encontrar "Un hombre que sólo con mirarme me dominara, de esos hombres que no piden jamás, porque todo les pertenece. Un hombre fuerte. Un hombre que, a su lado, yo me sintiera pequeñita". Cuando explica esto a su nana se baña entre pétalos de flores. Poco después se escucha una explosión en la mina vieja, de la que es dueño su padre. La muchacha va vestida como una muñeca, de tules y sombrero blanco y navega entre la turba enfurecida que la detesta. Ricardo Rojas dirige las labores de rescate y cuando la ve en peligro le ordena de mal modo que se vaya: "¡Me obedece o voy a tener que obligarla

En la noche Ricardo habla con La Zarca, enamorada sin esperanza de él y describe a Amalia: "Es como una aparición. Haz de cuenta que sueñas con algo que no existe. Ni muy alta ni muy baja, ni muy blanca ni muy morena, como la guadalupana. Sus ojos le cambian de color: a veces parece que son negros y a veces es como la veta de la mina". Ricardo venera a "su reina" pero la asemeja con la virgen, en una asociación ritual y sagrada.

Vuelven a encontrarse y una noche, se declaran su amor mutuo. Ella llora: "No sé que me pasa, Ricardo, siento una angustia enorme. Siento que al encontrar lo que he esperado toda la vida lo voy a perder". Y él refirma: "Siempre la he querido, desde que oí hablar de usted, siempre, desde hace mucho tiempo". Han nombrado la eternidad de su unión. Se prometen esperar y volver, respectivamente, se besan

y él escapa a caballo de quienes lo persiguen. Se escriben cartas: "Cuidame mucho tu vida, Ricardo, porque es la mía": La simbiosis es ya explícita. En otra le escribe: "Pido a Dios que me perdone y a tí que vengas por mí. (Oímos la voz en *off* de ella mientras el lee). Sácame de esta casa, llévame a donde quieras. Haz de cuenta que llevas a una mujer cualquiera en las ancas de tu caballo". La brillante Amalia se identifica con "la sombra". El va por ella y se casan, pero en el atrio de la iglesia es muerto por su ya suegro. Amalia se encierra en su casa y se viste de negro por el resto de su vida. La muchacha más admirada de Guanajuato pasa a ser "la sombra enamorada" de un difunto.

Enamorada es un caso particular, pues la historia maneja dos situaciones aparentemente contradictorias. Por un lado la doma que realiza el general zapatista José Juan Reyes de la fiera que es la rica heredera Beatriz Peñafiel. Por otro lado, vemos la entrega del general a su "reina". Desde su trono de "reina" Beatriz desdeña a las soldaderas y José Juan, a pesar de su adoración, las defiende. En la discusión ella le da dos bofetones y el le da un golpe que la tira al piso. La cámara los encuadra en contrapicado y los enmarca en la puerta que da al atrio de San Francisco Acatepec. La actitud de Beatriz empieza a cambiar: su naturaleza busca el cauce que el varón otorga: el ha demostrado su contundencia, la capacidad de violentarla ergo la posibilidad de domarla. Hasta este momento ella ha sido "el sueño" pero inicia su tránsito a ser "sombra enamorada" y acaba la historia con ella marchando como las otras soldaderas tras de su Juan.

De reina a esclava, a "perro fiel" del hombre²⁸, a naturaleza dominada por la cultura. Las mujeres, por veneradas que sean, realizan este tránsito fundamental. Tanto la veneración extrema como la entrega implican la supresión. "La sombra" y "el sueño" aparecen como coordenadas de las posibilidades femeninas en el amor, sin embargo, los relatos muestran que se intercambian entre hombres y mujeres. Carlos Monsiváis ha apuntado que el macho se enamora para descender idolátricamente al nivel de la hembra: "el amor es la única nivelación concebible entre hombre y mujer"²⁹. No obstante, esto siempre sucede desde el propio carácter de género. José Juan es "la sombra" de Beatriz mientras ella se decide a asumir el papel, pero su conducta es siempre lúcida y consecuente. Su tenacidad lo convierte en un guía nato. El rígido machismo de Emilio Fernández tiene también sus filtraciones: por amor sus hombres descienden a las sombras y veneran a las mujeres, se funden con ellas. Al fin y al cabo la vida es

²⁸ Muy frecuentemente ellas se definen así en su relación con ellos o ruegan se consideradas como tales. Es también una frase frecuente en los criados.

²⁹ Carlos Monsiváis, "Emilio Fernández, El Indio". En *Intermedios*. México, RTC-SG, Mar-My 1992 p.36

más complicada que cualquier modelo, y cualquier modelo se apoya en la vida para su construcción.

Para concluir...

En el cine de El Indio se representa el mito de la lucha original entre la naturaleza desbordada y la aspiración de orden. Es por eso que la presencia y la transgresión del tabú es fundamental: coloca a sus héroes en el tiempo del origen, momento fundante eternamente convocado.

El Indio construye sus historias a partir de la diferencia entre hombres y mujeres, que él considera esencial, y de ella deriva el papel subordinado que ellas deben tener en la sociedad. Quiere volver a un tiempo mítico. Su discurso no es acorde con la práctica social de la mitad del siglo XX, pero en el universo de las ideas y los símbolos culturales estos desfases son comunes y, además, el cine a menudo remite a los grandes dilemas humanos.

Sus enamorados construyen un centro cerrado y absoluto. En sus parejas no pueden existir dos personas, porque su sentido es precisamente la fusión de dos principios: el de la naturaleza (femenino) y el del orden (masculino). Se produce una simbiosis que funde las diferencias, pero que requiere, de entrada, de la sumisión absoluta de las mujeres y se construye a través de dos arquetipos fundamentales que he llamado aquí "la sombra" y "la reina". Refieren a la necesidad de entregarse y fundirse y/o de idolatrar al otro. Es como "sombras" que las mujeres se funden en el núcleo amoroso para trascender su destino. Hay algunas excepciones a este papel de naturaleza, como Rosaura en Río Escondido, la esforzada maestra rural enferma del corazón que muere para imponer el alfabeto en desiertas regiones controladas por un cacique sanguinario, o Mamá Juanita, en Un día de vida, que ha perdido al marido y a todos sus hijos en la lucha revolucionaria y hace gala de gran entereza, pero es que estas mujeres son un símbolo de la patria. Ellas han escapado a su destino, pero son excepciones que confirman la regla.

Sus estereotipados personajes femeninos cubren una función en la trama y sorprenden e irritan por su pasividad y sumisión: las mujeres son domadas con brutalidad para ser convertidas en una creación masculina, en una obra de arte. Lo femenino está inacabado y sólo el hombre lo puede completar. La forma de representarlo es excesiva, a menudo grotesca. La construcción que hace Emilio Fernández de los géneros sexuales se apoya en la cultura de su tiempo y en el cine institucional mexicano, pero por su temperamento exaltado nos permite mirar con lupa, exagerados, distorsionados y excesivos, sin pasteurizar, los conceptos velados y muchas veces disimulados en la

sociedad, como son la violencia contra las mujeres, el deseo de que sean como sombras que se borran por amor y se funden simióticamente a su pareja. En realidad, El Indio transmite, escondida en la devaluación, su miedo a la fuerza femenina y su desconocimiento de las mujeres reales.

Sin embargo, con su cine expresa también el problema humano por ser tanto naturaleza como cultura y por anhelar tanto la fusión cuanto la trascendencia. Para El Indio, romántico irredento, esta contradicción solo puede superarse en la relación amorosa, aunque estas siempre fracasen. Sus mujeres de celuloide se suprimen para el amor pero, en cambio, el principio femenino que organiza el mundo, que avasalla, nutre y devora, acaba por imponer sus reglas. Es el destino: la lucha reinicia y el temor continúa ...