

## De ceja a ceja: Retos nacionales y espejismos sexuales en *Enamorada* de Emilio Fernández

Viviana Mahieux  
 Modern Languages and Literatures  
 Fordham University  
[mahieux@fordham.edu](mailto:mahieux@fordham.edu)

### Abstract

This article analyzes Emilio Fernández' film *Enamorada* (1946) by taking into account how the sexualities of the two main characters, portrayed by Pedro Armendáriz and María Félix, come into play in the director's construction of a national Mexican imaginary. Why do the gender representations of these two characters edge towards the androgenous? How can this ambivalence be explained in the context of Mexico's national culture after the revolution? This paper argues that despite its rather formulaic masculinism, this film surprisingly proposes a more fluid national and sexual identity than has commonly been attributed to Emilio Fernández's work. The sexualities of this film's protagonists, portrayed by María Félix and Pedro Armendáriz, embody an ambiguity that reconfigures cultural archetypes and indicates an aperture towards international cultural models.

\*\*\*\*\*

En Diciembre de 1946, se estrenó en la ciudad de México la película *Enamorada*, dirigida por Emilio 'el indio' Fernández, con fotografía de Gabriel Figueroa, estelarizada por María Félix y Pedro Armendáriz. Emilio Fernández solía colaborar con su actriz predilecta, Dolores del Río, pero optó aquí por la altanera y relativamente principiante María Félix. Era la primera vez que trabajaban juntos, y vista la reputación que tenían ambos como personalidades fuertes, la relación prometía ser difícil. La decisión de Fernández, como lo apunta Carlos Monsiváis, marcaría definitivamente el tono de la obra:

El 'indio' se plantea dos disyuntivas; o sale Dolores del Río y la música se acongoja, el drama se prodiga y hay golpes, linchamientos, lágrimas y rebozos que defienden a un tierno niño y a una abnegada mujer, o emerge, tonante y jupiterina, María Félix, cuyos no malos bigotes tienen por lo menos tanta energía como los menos metafóricos y más agresivos de Armendáriz (Taibo 93).

Dolores del Río, haciéndole honor a su nombre, se había establecido como figura trágica en películas como *Flor Silvestre* (1943) y *María Candelaria* (1943). Aunque reconocida como estrella de cine en su México natal, su fama era importada: su popularidad se debía en gran parte al éxito que había logrado en Hollywood en los años 1930. María Félix, sin embargo, tenía un trayecto artístico más corto y exclusivamente nacional. Ya había protagonizado *Doña Bárbara* (1943), *La mujer sin alma* (1943) y *La Devoradora* (1946), papeles de mujeres fuertes que consolidarían la imagen indomable y hombruna del icono nacional conocido como "la doña". María Félix tenía la ventaja de que su presencia colmaba un vacío en el cine mexicano del momento, en el que "faltaba la mujer que acabe con los estereotipos de la servidumbre tradicional y folclórica de la hembra de México, faltaba la belleza agresiva, la acción desprejuiciada" (Poniatowska 177). La presencia de María Félix en *Enamorada* consolidó entonces la presencia de una nueva mujer "con bigotes" en el imaginario nacional.

¿Por qué fue necesaria una mujer "macha" para protagonizar *Enamorada*? ¿Qué se logra con la fuerza jupiterina de María Félix, que hubiera faltado en una interpretación a lo "abnegada" por Dolores del Río? En esta película, la sexualidad extrovertida y agresiva de María Félix contrasta con un Pedro Armendáriz sensible y emotivo, y pone las relaciones de género al centro de una obra nacionalista. Se representa una época turbulenta de la historia mexicana, la revolución, a través de personajes cuya sexualidad también parece impredecible. Con Dolores del Río, Fernández recordaba nostálgicamente un México indígena y rural ya desaparecido, pero con María Félix trataría de consolidar un dinámico imaginario nacional con el futuro en la mira. Argumentaré aquí que, al tener en *Enamorada* dos protagonistas cuyas sexualidades provocan la norma, esta película propone una representación de la identidad mexicana que va más allá del nacionalismo simplista que usualmente se asocia con el cine de Emilio Fernández. Tenemos aquí una obra que, a pesar de llevar el reconocido sello de su director, también juega con los arquetipos sexuales y nacionales de una forma novedosa, sacando provecho de la ambigüedad para esbozar una propuesta nacional más fluida.

### Un *star system* mexicano

Emilio Fernández es un emblema de la época de oro del cine mexicano (1936-1957). La rigidez de su mirada al representar la cultura mexicana lo ha transformado en un icono, para no decir una caricatura, del nacionalismo a ultranza. Su apodo “el indio”, que siempre llevó orgullosamente, confirma la importancia de una cultura autóctona tanto en su cinematografía como en su figura pública. A partir de los años 1940, se destacó junto con el fotógrafo Gabriel Figueroa por sus representaciones estéticas de un México cuyos áridos paisajes simbolizaban una esencia nacional pura e intocable. Entre sus influencias nacionales podemos notar los grabados de Guadalupe Posada (1852-1913), y los paisajes de Gerardo Murillo, más conocido como Dr. Atl (1875-1964). Por supuesto, los muralistas, Diego Rivera, José Clemente Orozco, y David Alfaro Siqueiros lo influenciarían no sólo estéticamente, sino también por sus convicciones políticas. Con los muralistas, Fernández compartiría la ambición didáctica de representar un México marginalizado y de darle a las masas populares acceso al arte (Ramírez-Berg 15-17). En ese sentido, su estética cinematográfica daba seguimiento a los ideales de José Vasconcelos, que como secretario de educación pública en los años 1920 había considerado la educación cómo vehículo imprescindible para consolidar la identidad nacional. También reflejaba la retórica populista que auspició la presidencia de Lázaro Cardenas (1934-1940).

La obra de Fernández, en su apogeo de los años 1940, propagaría en su mayor parte una definición hegemónica de “lo mexicano”. Por su gran alcance popular, el cine era accesible a todas las capas sociales mexicanas. Este medio tendría entonces la capacidad de fundar y difundir mitos que conciliarían las divisiones nacionales. Al nivel de la representación, glorificando etapas históricas e insertándolas dentro de la memoria cultural. Para el público en general, creando imaginarios que podrían ser compartidos por toda una nación, independientemente de geografía, nivel social y diferencia étnica. Emilio García Riera menciona que “el público de lengua castellana más seguro para el cine nacional era el analfabeto, o sea, el que no podía leer los subtítulos de las películas extranjeras” (“Cuando el cine”, 20). El tono didáctico que caracteriza la obra de Fernández, evidente por su defensa de la educación nacional en obras como *Río Escondido* (1947), reafirma su visión del cine como una forma de educar a un público amplio sobre lo que era (o debía ser) su identidad nacional.

Aunque consistente con la estética cinematográfica del “indio” y contando con la colaboración de figuras reconocidas de la época de oro como Gabriel Figueroa (fotografía) e Iñigo de Martino (guión), *Enamorada* no es ni una historia puramente mexicana, ni un drama. Curiosamente, esta comedia es una adaptación de la obra de Shakespeare, *The Taming of the Shrew*. En la obra de Shakespeare, Katherine es una mujer incontrolable que por su carácter difícil no logra atraer pretendiente alguno, hasta que Pertuchio logra dominarla y hacer resaltar sus cualidades humanas. En la adaptación de Fernández, María Félix es Beatriz, cuya fogosa personalidad le impide incorporarse al mundo domesticado que la rodea. Forma parte de una familia burguesa y adinerada del pueblo de Cholula, y captura la atención del general José Juan Reyes (Pedro Armendáriz) cuando éste ocupa el pueblo al frente de las fuerzas revolucionarias. El carácter de Beatriz causa serios trastornos en su esfera familiar. Su vivacidad contrasta con los hombres que la rodean: su padre es petizo, cómico, inarticulado. El cura, que siempre viste de sotana y no es considerado hombre “de verdad”, le advierte que debe “aprender a dominarse”. Su novio norteamericano, el ingeniero Roberts, se preocupa más que su prometida por su próxima boda. A pesar de su declarado amor, carece de efusividad y de presencia ante el dinamismo de Beatriz. Está claramente fuera de lugar en el México revolucionario, tanto por su nacionalidad como por su pulcra apariencia que recuerda a un dandy del porfiriato. Después de largas cavilaciones, Beatriz deja a su prometido, sucumbe a sus sentimientos por el general José Juan Reyes y opta por seguirlo junto con las tropas revolucionarias, dejando atrás una estabilidad anacrónica para dirigirse hacia un futuro incierto.

*Enamorada* fue producida en el pleno auge de la “época de oro”. Por primera vez, la cinematografía mexicana podía presumir competencia con Hollywood, ya que la industria estadounidense seguía afectada por las inseguridades de la segunda guerra mundial. La economía mexicana prosperaba vendiendo materias primas a los aliados, y el gobierno asistía económicamente a productores independientes. La industria cinematográfica mexicana remplazaba momentáneamente la presencia de Hollywood tanto en México como en el resto de América Latina (Mora 52). Significativamente, fue cuando el cine nacional pudo aspirar a internacionalizarse que predominaron temas de orden nacional. México tenía que consolidar los elementos principales de su identidad para poder legitimarla ante un público que rebasaba sus fronteras geográficas. Predominaba entonces la idea que “el cine es la única industria que da a la gente del país y del extranjero una visión permanente y significativa de lo que es México” (García Riera 106). En efecto, México exportaba su cine, y artistas mexicanos colaboraban frecuentemente con Hollywood. En 1950, por ejemplo, apareció en inglés una nueva versión de *Enamorada*, con el título *The Torch*. Fue también dirigida por Fernández, y protagonizada en inglés por Pedro Armendáriz. María Félix fue reemplazada por Paulette Goddard. Ésta había sido esposa de Chaplin y había actuado con él en *Modern Times*, pero para entonces empezaba a perder su popularidad en Hollywood.

La decisión de llevar a la pantalla una obra de Shakespeare indica que Fernández quería mexicanizar una trama

universal, trazando una conexión entre una cultura popular localizada y una obra literaria reconocible como parte de la “alta cultura”. Al nivel cinematográfico, era una forma de mostrar que existía un México que iba más allá de los estereotipos del mexicano como bandido cruel e ignorante que predominaban en el Hollywood de la época (Tuñón 2). Al ser también una adaptación del género del *screwball comedy*, *Enamorada* tomó de una tradición de Hollywood y la transfirió al contexto nacional, contraponiendo un formato extranjero con una estética cinematográfica ya identificada con lo mexicano. Se buscaba, al mismo tiempo, consolidar la particularidad del cine mexicano y entablar un diálogo claro con la tradición norteamericana. Esto tenía su lógica comercial: permitía mostrar una estética nueva y a la vez mantener ciertos paradigmas de género que un público familiar con el cine de Hollywood podría también reconocer. Esta dualidad serviría para llamar la atención de un público urbano más educado, precisamente el grupo social que quedaba excluido del imaginario mexicano basado exclusivamente en lo folclórico y lo rural. Al mismo tiempo, la valorización de una mujer fuerte a través de María Félix atraería a la creciente franja de mujeres que ya ejercían su autonomía como consumidoras culturales.

A partir de la “época de oro”, las estrellas de cine mexicanas establecieron su presencia en el imaginario nacional. Su importancia fue el resultado de una industria que buscaba consolidarse: “se trataba de mantener por una eternidad las mismas estrellas famosas, los mismos directores prestigiosos, los mismos sistemas financieros y sindicales y las mismas convenciones temáticas” (García Riera, “Cuando el cine”, 19). Pero también tuvo el efecto de crear una panoplia de arquetipos nacionales, el *star system* mexicano, que favorecía “la familiaridad del público con sus estrellas, acortando considerablemente la distancia entre los productos locales y sus espectadores” (Monsiváis y Bonfil 22). Como su nombre contradictorio lo indica, este sistema servía para consolidar referentes mexicanos en oposición a Hollywood, al mismo tiempo rigiéndose por un referente puramente hollywoodense. Sirvió para establecer un léxico de símbolos nacionales que estructuraban el sentimentalismo nacional, al mismo tiempo afirmando estas mismas características sentimentales del mexicano en oposición al extranjero. Al encarnar referentes específicos, las estrellas llegaron a reemplazarlos en el imaginario nacional, fusionando sus idiosincrasias particulares con las imágenes tradicionales. De allí el peso que llevaba la decisión de Emilio Fernández cuando seleccionó a María Félix para el rol titular de *Enamorada*. Era cuestión de mantener un arquetipo femenino tradicional con Dolores del Río, o de consolidar un nuevo arquetipo femenino, quizás más complejo, a través de María Félix. La elección de Emilio Fernández determinaría su forma de representar lo nacional.

### **El juego de cejas**

Quizá demasiado se ha escrito sobre las cejas altaneras de María Félix. Su mirada, a la vez femenina y voluntariosa, se ha vuelto una parte esencial de su imagen en la cultura popular mexicana. En *Enamorada*, es justamente la mirada de Beatriz, contrastada con la del general José Juan Reyes, que nos permite una mejor aproximación a la sexualidad de ambos personajes, y por lo tanto, a la imagen nacional que propone Emilio Fernández. El lado “macho” que María Félix le da a Beatriz la ubica en un nivel de agresividad semejante al de su adversario y pretendiente, el general José Juan de Pedro Armendáriz. Si estos dos personajes difieren en cuanto a lo que representan, el orden burgués versus el ímpetu revolucionario, se asemejan en sus tácticas de enfrentamiento y en la intensidad con la que se retan. Ciertos críticos le han atribuido a Armendáriz cualidades felinas y delicadas que en esta película hacen resaltar la transformación del general José Juan Reyes. En *Enamorada* aparece “un macho Armendáriz que se feminiza cuanto más se enamora y que sólo conquistará a la apetecida virago cuando se retire del doble (militar y amoroso) campo de batalla” (García Riera 102). También aquí podemos recordar la influencia del *screwball comedy*, que tradicionalmente combina una mujer fuerte con un pretendiente más débil (Tierney 227).

La cómica escena en la que el general se dirige por primera vez a casa de Beatriz para declararle oficialmente su amor condensa las similitudes de los personajes a través de una yuxtaposición de *close-ups* faciales. En esta escena, los antagonistas no pueden verse, ya que se hablan a través de una puerta, pero los espectadores pueden observar ambas situaciones. Cuando el general toca puntualmente el timbre de la casa familiar, el padre de Beatriz y el cura del pueblo no se deciden a actuar. Es Beatriz quien, después de fumar un cigarrillo a escondidas, responde al reto de su llegada y se lanza hacia la entrada. Burlonamente, se esconde de un lado de la puerta principal de su casa, incitando su adversario a que se aproxime, pero lo azota en cuanto se acerca a la puerta. Después de reírse por el éxito de su farsa, Beatriz se acerca al otro lado de la puerta para ver qué le ha sucedido al general, quien le responde con la misma jugada.

Aquí, la barrera de la puerta sirve tanto de frontera como de espejo. Separa al mundo doméstico protegido del mundo exterior en constante pugna social. De un lado, vemos al general, resplandeciente en su uniforme militar, y del otro a Beatriz, en un vestido blanco de holanes, rodeada por el interior burgués de su casa familiar. La puerta sirve también para realzar la interdependencia de ambas esferas: vistas juntas, crean un equilibrio ilusorio que resulta en la pérdida de equilibrio (real y emocional) de ambos protagonistas. Esta inestabilidad apunta hacia la precariedad del sistema social, pero también deja la puerta abierta, metafóricamente hablando, para un encuentro

futuro. Lo público y lo privado, la familia y la revolución, no son más que dos lados de una misma moneda: la nación.

Este encuentro resalta la similitud física de los dos protagonistas. Tanto María Félix como Pedro Armendáriz son altos, de tez blanca, cabello oscuro, y comparten la misma mirada altanera. La vestimenta de los dos protagonistas enfatiza una simétrica semejanza: “el rebozo solía llevarlo Beatriz cruzado sobre el pecho, como José Juan sus cananas” (García Riera 93). En la escena de la puerta, la fotografía de Figueroa se enfoca en las caras de los dos actores durante el diálogo. Ambos personajes pasan por los mismos procesos emocionales, pero de forma inversamente simétrica. Por un lado, Armendáriz alza astronómicamente su ceja (izquierda) al tratar de aprehender las reacciones de su adversaria. Del otro lado de la puerta, María Félix lleva su ceja (derecha) a “alturas inconmensurables” (Taibo, apéndice fotográfico). El lenguaje corporal revela aquí lo que no se puede decir: la lucha amorosa y social separa a adversarios artificiales, cuya enemistad esconde una compatibilidad incuestionable.

Este espejismo sexual surge en *Enamorada* como un factor positivo. Tanto el general como Beatriz son capaces de tomar la iniciativa y de hacerse responsables más allá de sus roles designados. Si bien Beatriz valientemente intenta rescatar a su padre cuando éste ha sido secuestrado por las fuerzas revolucionarias y se dirige al cuartel, el general presenta un comportamiento aun más sugestivo. Ha adoptado una niña huérfana, Adelita, comportándose como *padre y madre* para ella y demostrando que su responsabilidad social trasciende la frontera de la lucha e incluye el plano familiar. El androgenismo, tanto del general como de Beatriz, conlleva una marcada responsabilidad social que compensa por el núcleo familiar desestabilizado durante la crisis revolucionaria.

Dentro de un proyecto cuya trama histórica recrea un momento fundacional para la nación, el juego con la ambivalencia sexual de los personajes principales no es novedad. Si pensamos en los romances fundacionales del siglo XIX, existen varias novelas en las cuales la efervescencia del cambio social se describe a través de protagonistas que comparten características tanto femeninas como masculinas. Refiriéndose a novelas como *Martín Rivas* y a *Amalia*, Doris Sommer subraya que la reconciliación entre diversos elementos de la familia nacional se posibilita a través de héroes con tendencias femeninas y a través de mujeres cuyo valor social puede rebasar el de los hombres (88). Tal semejanza funciona para reconciliar las diferencias entre sexos, alegóricamente eliminando la distancia que usualmente imposibilitaría una alianza política nacional.

En muchos de los ejemplos citados por Sommer, el poder de la alegoría romántica reside en un desenlace suspendido pero siempre prometido. En *Enamorada*, el desenlace es claro y hasta simplista. Parece clausurar toda ambigüedad posible, y suele ser interpretado como un regreso a un orden rígido, tanto en lo sexual como en lo político. Beatriz, aparentemente sumisa, sigue a su general caminando unos pasos atrás de su caballo. Desde arriba, el general la mira, y sonrío orgulloso. En *Plotting Women*, Jean Franco argumenta que la domesticación final de Beatriz, al pasar de “mujer decente” a soldadera sin perder su pureza sexual, la reinscribe dentro de un orden eficaz que reemplaza el paternalismo debilitado de la familia por uno mayor, el de la nación (152). Por más válida que sea la lectura de Franco, leer el final de *Enamorada* como una clausura de la ambivalencia sexual de los protagonistas significa esquivar lo más original de la obra: lo andrógono como atributo útil dentro de la formulación de lo nacional.

### Los nuevos héroes ‘unisex’

El sólo hecho que los protagonistas de un film de Emilio Fernández estén abiertos a cierta ambigüedad sexual ya es sorprendente. El nacionalismo asociado con su obra es una continuación del anteriormente visto en el muralismo y en las campañas educativas de José Vasconcelos, movimientos culturales que se definirían en términos sexuales con los debates en torno a la “feminización” de la literatura mexicana de 1924.<sup>(1)</sup> El nacionalismo revolucionario se regía entonces en base a una dicotomía muy clara. Lo popular, lo folclórico, lo auténticamente mexicano era “viril”: se definía por la exclusión de cualquier tipo de ambivalencia sexual. Lo urbano, lo estético, lo cosmopolita era despreciado como “afeminado” y poco nacionalista. Por supuesto, en estos debates no cabía ninguna referencia a lo femenino. Lo que estaba en pugna era simplemente el grado de virilidad, es decir de fuerza y de vigencia, de una cultura mexicana exclusivamente masculina. Aunque la obra más importante de Fernández se desarrolló unos veinte años después de esos debates, la homofobia y el masculinismo siguieron siendo vectores en las políticas populistas de Cárdenas en los años 1930 y perduraban en muchas facetas de la cultura oficial.

En *Enamorada*, el juego con los parámetros que definen lo femenino y lo masculino sugiere una reformulación de los arquetipos nacionales. Es lo andrógono que aquí denota un compromiso nacional fuera de la norma. La simetría entre los protagonistas insiste en una igualdad casi mítica: tanto Beatriz como José Juan pueden, y deben, encabezar la nueva familia nacional. La aproximación entre la esfera masculina y la femenina marca un retorno a un estado “natural” de la sociedad mexicana, caracterizado por una igualdad frente al amor (romántico, religioso y patriótico) en vez de las tradicionales divisiones de clase y género. Al mismo tiempo, la ambivalencia

sexual de los personajes señala una transición entre un hermetismo nacionalista y cierta apertura, aún tenue, hacia modelos culturales internacionales. En ese sentido, *Enamorada* traza un encuentro entre el nacionalismo y una estética cosmopolita, aunque ésta haya sido considerada irreconciliable con cualquier expresión de cultura revolucionaria.

Esta sorprendente apertura de Fernández hacia la ambivalencia en lo sexual como en lo nacional tiene, sin embargo, sus límites. Casi parece que el director reafirma los paradigmas de género a la vez que los cuestiona. La comicidad de la mayoría de las escenas entre Beatriz y el general nos recuerdan que su comportamiento altanero sale de la norma y que eventualmente será solucionado. Su agresividad no desestabiliza permanentemente la masculinidad de José Juan Reyes. Si en el primer encuentro ella le provoca una caída de su caballo, la escena final lo muestra firmemente montado de nuevo. Las incesantes provocaciones de Beatriz pueden ser vistas como parte de un *crossgendering* momentáneo que, más que provocar serios trastornos en las fronteras entre lo femenino y lo masculino, hace resaltar las divisiones sexuales sin cuestionarlas fundamentalmente. Su agresividad tiene siempre un toque infantil, notable sobretodo a través de su lenguaje. Acusa al general de ser, entre otras cosas, “robavacas, chango, mantenido, lástima de ropa, payaso.” La cinematografía de Emilio Fernández sugiere la actitud de “se ve usted muy chula cuando se enoja” (García Riera 93). Si Beatriz parece ser una niña pícara y traviesa, sus acciones no amenazan demasiado a la autonomía masculina.

Pero la transformación de Beatriz no es una simple domesticación. Indica más bien una apertura hacia las necesidades de una nación en cambio. Es el amor romántico que provoca en ella un amor patriótico, y es su lado masculino que garantiza su valor como aliada de la revolución. El general funciona como catalizador de su cambio, ampliando su limitada perspectiva burguesa y canalizándola para que sea productiva en el contexto más amplio del futuro nacional. En Beatriz, se reformulan los arquetipos dialécticamente opuestos de la Virgen de Guadalupe y de La Malinche asociados con las representaciones tradicionales de la mujer mexicana. Como la Virgen de Guadalupe, Beatriz es una figura positiva: generosa, piadosa y sobretodo sexualmente pura. La fotografía de Gabriel Figueroa la posiciona con frecuencia al lado del barroco de una iglesia, o arrodillada en un altar. Las tomas de su cara, en que mira para arriba hacia la cámara, el cabello cubierto por un rebozo, informan didácticamente al espectador de su pureza virginal. Sin embargo, Beatriz es activa y capaz de tomar iniciativa propia, nunca se asemeja a la figura típica de la mujer sumisa y abnegada. Como La Malinche, sus decisiones en el campo de batalla implican la posibilidad de una traición. Si bien su esperado matrimonio con el ingeniero norteamericano puede considerarse como desdén hacia una patria necesitada, al unirse al general, rechaza el futuro burgués que le era asignado, abandonando tanto sus orígenes sociales como su firme promesa de matrimonio. Pero en este caso, las traiciones de Beatriz se reformulan como símbolos de la alianza de una nueva ciudadana con un futuro revolucionario.

La relación entre Beatriz y José Juan también abre el campo para un nuevo mexicano: el macho que sabe llorar. Si el general orienta las emociones de Beatriz hacia consideraciones sociales, el amor lo incita a incluir el sentimiento humano en sus decisiones militares y oficiales. La sentimentalización de lo masculino marca otro cambio dentro del paradigma sexual nacional. El hombre, como la mujer, debe cambiar fundamentalmente para garantizar que la alianza de la familia nacional pueda durar más allá del período de crisis. La personalidad imperiosa de Beatriz provoca el interés del general, pero es la conciencia del amor que lo afecta lo suficiente para atenuar su tendencia a la violencia sin misericordia.

Al principio de *Enamorada*, el general es de una intransigencia irrevocable. Sin embargo, los rechazos constantes de Beatriz lo llevan a perder poco a poco la seguridad que lo caracteriza y decide hundirse en el olvido con el tradicional tequila en la tradicional cantina. Aquí, el general es abordado por un hombre mayor, Don Joaquín. Éste le cuenta su propia historia de amor fracasado a causa de su orgullo y de su incapacidad de reconocer sus errores. Literalmente, es el *viejo* macho mexicano que se enfrenta con el *nuevo* y le explica por qué caducó su modo de ser. El macho tradicional, en palabras de Octavio Paz, sería “un ser hermético, encerrado en sí mismo, capaz de guardarse y guardar lo que se le confía. La hombría se mide por la invulnerabilidad ante las armas enemigas, o ante los impactos del mundo exterior” (28). Sin embargo, Don Joaquín afirma: “Hay que ser muy macho para saber pedir perdón.” Le explica al general que la flexibilidad está al centro de la masculinidad: saber evitar la soberbia abre las puertas a la felicidad. Los consejos de Don Joaquín no sólo le sirven al general en el plano sentimental, también lo llevan a ser un militar más humano y exitoso. Su retiro digno de Cholula sin pelear muestra que sabe reconocer que tiene pocas probabilidades de ganar la batalla y le permite sacrificar el orgullo del momento por un plano a largo plazo. La vulnerabilidad sentimental del general, que se opone a la invulnerabilidad intransigente de la hombría tradicional, como la describe Paz, se traduce en una táctica de guerra más realista que garantiza la vigencia del movimiento revolucionario.

El paradigma propuesto por Sommer en *Foundational Fictions* marca una diferencia entre los héroes de romances de vertiente anti-imperialistas, que suelen ser excesivamente masculinos, y los de los romances que enfatizan una

reconciliación dentro de los confines de una misma nación, que suelen ser más femeninos. El sentimentalismo del general compagina claramente con el anhelo conciliatorio de un romance con preocupaciones internas, pero la presencia del Ingeniero Roberts, extranjero y rival amoroso del general, recuerda también al toque anti-imperialista y nacionalista que caracteriza la mayoría de las obras de Emilio Fernández. Aunque el Ingeniero Roberts no sea enemigo, su nacionalidad lo distancia de la familia nacional. Su profesado sentimentalismo, al querer ir a México en plena revolución a buscar el vestido de novia de Beatriz, contrasta con la rigidez de su persona. Curiosamente, los momentos más interesantes de éste personaje extranjero surgen cuando dialoga con el general mexicano. Es en estos momentos que el norteamericano, obviamente sin proponérselo, le hace ver al mexicano la importancia del amor y le ayuda a darse cuenta que las luchas amorosas no se ganan a la fuerza. El sentimiento que tienen en común ambos personajes también marca la diferencia entre ellos. Aunque el amor de Roberts es auténtico, su cultura no le permite expresar su pasión con la naturalidad de José Juan. En este caso, el sentimentalismo define culturalmente al mexicano, pero también queda claro que éste ha aprendido el valor de ser ecuánime y de racionalizar sus impulsos apasionados.

El nacionalismo, para Benedict Anderson, es un concepto cultural que suscita un fuerte afecto respaldado por una gran legitimidad emocional. Argumenta en *Imagined Communities* que el nacionalismo, a pesar de su gran poder político, suele ser acompañado por una gran pobreza, aun una incoherencia, filosófica (5). El sentimentalismo del general José Juan, tal como sus características femeninas y sensibles, resultan entonces comprensibles en un contexto de rivalidad entre Estados Unidos y México. En vez de apelar a una virilidad incontestable que pueda derrotar al extranjero, Emilio Fernández hace llamado al lazo emotivo que une a los mexicanos para mostrar que, aunque tal vez sólo en lo sentimental, la identidad nacional de México y su sentido de comunidad es mayor que la del norteamericano. La virilidad mexicana que se opone a lo extranjero debe entonces tener un fuerte componente emocional. Es el “macho que sabe llorar”, no el macho invulnerable y hermético, que logra beneficiarse de la influencia externa a la vez que confirma la idiosincrasia mexicana.

A pesar de llevar el sello reconocible del cine de Emilio Fernández, se deslizan en *Enamorada* momentos que no concuerdan con el nacionalismo hegemónico que se asocia con su obra. Este film propone una apertura hacia un nacionalismo más flexible, que admite ciertas influencias internacionales y que se aparta, aunque nunca de forma radical, del masculinismo que caracterizaba la cultura revolucionaria. La reformulación del anhelo patriótico y amoroso de la familia nacional remite aquí a una sorprendente apertura en el mismo concepto de nación. Esta complejidad no se ha destacado en la obra de Fernández, y poco se ha dicho sobre la pluralidad de sentidos que se puede rescatar de su cinematografía. *Enamorada*, sin embargo, es una obra abierta a múltiples lecturas. El juego constante con la ambigüedad genérica no sólo resulta significativo en el contexto de la identidad nacional, sino que también sirve como motor de la obra en sí. El juego de cejas entre María Félix y Pedro Armendáriz es una provocación en más de un sentido. Es un intercambio de miradas sensuales, un coqueteo con identidades sexuales fuera de la norma, pero sobretodo, es un reto a la mirada del espectador.

#### Notas:

1 Estos debates en torno a la “feminización” de la literatura mexicana comenzaron en 1924 con un artículo de Julio Jiménez Rueda, “El afeminamiento de la literatura mexicana”, que ponía en tela de juicio la virilidad tanto de la literatura mexicana como de sus escritores. Obras que trataban de los rigores revolucionarios, como la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela, eran consideradas ejemplares de la literatura viril que necesitaba el país. Las contribuciones del grupo que llegaría a ser conocido como los Contemporáneos (que incluía a Salvador Novo, Xavier Villaurutia, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicier, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Samuel Ramos, José y Celestino Gorostiza) eran atacadas por su enfoque estético y cosmopolita. Aunque estos debates se enfocaban en la producción literaria, también tuvieron repercusiones culturales más amplias que fueron más allá del contexto inmediato de esta polémica. La producción de *Enamorada* surgió más de veinte años después, pero no cabe duda que las preocupaciones por definir la cultura mexicana en términos de género aún seguían vigentes. Para más información, consulte los trabajos de Ben Sifuentes-Jáuregui, *Transvestism, Maculinity and Latin American Literature: Genders Share Flesh* y Robert McKee Irwin, *Mexican Masculinities*. [Volver](#)

#### Bibliografía:

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso, 1991.

Bonfil, Carlos, y Monsiváis, Carlos. *A través del espejo: El cine mexicano y su público*. Ediciones el Milagro. México, 1994.

Dever, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: From Post-Revolutionary Mexico to "fin de siglo" Mexamérica*. Albany: State University of New York, 2003.

Franco, Jean, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.

García Riera, Emilio. *Emilio Fernández, 1904-1986*. México: Universidad de Guadalajara, 1987.

..., "Cuando el cine mexicano se hizo industria". *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. II*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

Hershfield, Joanne. *Mexican Cinema, Mexican Woman 1940-1950*. Tucson: The University of Arizona Press, 1996.

McKee, Irwin. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society 1896-1988*. Berkeley, Los Angeles, London: The University of California Press: 1982.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Poniatowska, Elena. *Todo México: Tomo I*. México: Diana, 1995.

Ramírez-Berg, Charles. "The Cinematic Invention of Mexico: The Poetics and Politics of the Fernández-Figueroa Style". *The Mexican Cinema Project*. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 1994.

Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Taibo, Paco Ignacio. *María Félix, 47 pasos por el cine*. México: J. Mortiz/Planeta, 1985.

Tierney, Dolores. "Gender Relations and Mexican Cultural Nationalism in Emilio Fernández's *Enamorada/Woman in Love*". *Quarterly Review of Film and Video*, 20:225-236, 2003.

Tuñón, Julia. "Emilio Fernández: A Look Behind the Bars". *Mexican Cinema*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. London: British Film Institute, 1995.

Last updated June 29, 2006