

FLORES DEL MAL EN EL CINE MEXICANO. LA DEVORADORA CRIMINAL O EL TIPO CLÁSICO MODERNO

Álvaro A. Fernández

Los perseguidos no siempre por las leyes, sino por la sociedad, han sido víctimas presas de un mal extraño que también lleva por nombre vicio y a veces delito [...]. Se les ha llamado la marca de la “locura moral” de la “neurosis genital”.

MICHEL FOUCAULT

Introducción

El cine criminal mexicano, concretamente el clásico y de suspenso de la segunda etapa de la llamada época de oro (1946-1955),¹ cuenta con un imaginario propio: un *star system*, convenciones y reglas narrativas e iconográficas, espacios y figuras tipo convertidas —como asegura Nicole Rafter— en autoridades criminológicas equipadas para explicar la causa criminal y su solución (Rafter, 2000); acúdase al mito de María Félix como una coordinada que despunta el tipo criminal moderno.

Interesa analizar ese imaginario femenino y de la mitología autóctona delineada por ciertas narraciones, conductas y situaciones imaginarias ejecutadas por símbolos heroicos o eróticos producidos por la industria, que sufren el proceso de divinización en el sentido de las mitologías y que los lleva a convertirse en ídolo de las multitudes (Morin, 1966: 44-45). Esto con la finalidad de rescatar un patrón de ideas y sentimientos colectivos, un sistema de valores estéticos y morales, en el caso de lo que se ha dado en llamar la “devoradora” y que denominaríamos “el tipo clásico moderno”:² una de las figuras más connotadas y activas que, a fuerza de erotismo, glamour y maldad, motiva una predisposición mental en el espectador que perdura en el tiempo, a la vez que fija, en el imaginario de la industria del cine, símbolos

¹ Entiéndase un grupo de filmes de corte criminal que fundan un paradigma estético, acudiendo, cuantitativa y cualitativamente, a estrategias narrativas de dilación o suspenso para generar una tensión en el espectador, tras colocar a la víctima en constante peligro y alargar la espera de su salvación; son películas que, en buena medida, acogen la construcción del tipo al que hacemos alusión (Fernández, 2007).

² Generalmente, la tipificación del sujeto se concretiza a partir de los rasgos físicos, sociológicos, psicológicos o morales, incluso para la criminología, “la tipología estudia al hombre por sus formas (desde el punto de vista morfológico), y crea tipos según las correlaciones que hay entre la forma y el fondo” (Lignel-Lavastine, 1959: 78). Para una visión más actualizada, véase Reyes (1987).

ligados al género y al crimen que hablan de una cambiante sociedad de mediados del siglo XX, sobre todo en el segundo lustro de los años cuarenta y el primero de los cincuenta, cuando se sufre una transformación significativa en la representación del crimen y los papeles de los personajes.

En concordancia con Edgar Morin, para quien esta empresa, “la etnografía, la psicología, la sociología y la economía del *star system* deben completarse o ilustrarse con una ‘filmología’” (Morin, 1966: 169), observamos la construcción del tipo en relación con la edificación de las estrellas de cine, al exterior e interior de las películas. Construcciones míticas que tendían a identificarse con pocos papeles, roles y representaciones, a convertirse en símbolos de cierto tipo de espectáculo que garantiza estilo, atmósfera y actitudes, aspectos que la hacen reconocible.

Cabe mencionar que el “efecto de reconocimiento” —ese conjunto de “saberes” sobre un actor, que anuncia lo que será su personaje (Sorlin, 1985: 116)—, implica el mecanismo de identificación y proyección, empatía y simpatía.³ Aspectos fundamentales para conocer la tipología, pues —según Richard Dyer—, además de poner de relieve a la persona, incluso más que al personaje, forma un punto de referencia para la identificación del público con actores y personajes (Dyer, 2001: 69), asimismo, para el proceso de interpelación a los valores del espectador puesto en escena a partir de un código moral definido.

A grandes rasgos, me pregunto cómo se construye un personaje tipo criminal moderno en relación con la construcción de una estrella-mito (símbolo de este tipo de espectáculo) que lo representa; cómo se concibe en las películas el crimen articulado al cambio de papeles en casos particulares y en referencia a otras coordenadas del imaginario: mujeres fatales que ayudan a la construcción del tipo clásico moderno; finalmente, interesa sugerir en qué aspectos de estas construcciones revelan los problemas generales de una época de posguerra en disolvenca con otra etapa de la modernidad mexicana.

Las flores modernas del mal

En la historia del cine criminal mexicano encontramos exquisitas maldades femeninas, evocación directa de *Eros* y *Thánatos*. Estas coordenadas de la vampiresa se rastrean sutilmente en argumentos prostibularios que moldean el género o el conjunto de conductas ideales, desde el cine mudo con *Santa* (Luis G. Peredo, 1918)

³ Edgar Morin indica que es un proceso, principalmente con el cine de ficción, de interpelación a los valores del espectador para incorporarlo a la experiencia narrativa, a partir de un código moral definido. En ese sentido, “vivimos —apunta— el espectáculo de una manera casi mística, al integrarnos mentalmente con los personajes y con la acción (proyección) y al integrarlos mentalmente con nosotros (identificación)”; anexa el autor que la estrella es el fruto de la proyección-identificación, “el filme, máquina para desdoblarse la vida, recuerda los mitos heroicos y amorosos que se encarnan en la pantalla, vuelve a poner en marcha los viejos procesos imaginarios de identificación y proyección donde nacen los dioses. La religión de las estrellas cristaliza la proyección-identificación inherente a la participación en el filme” (Morin, 1966: 173; 120-121).

—la mujer objeto seducida, obligada a la prostitución, con el morbo, dice Monsi-váis, como aliciente a la moral tradicional—, hasta finales de los años treinta con *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937) y con *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1936), seguida de variedad de rumberas, prostitutas y una que otra devoradora moderna del primer lustro de los cuarenta.

En contraparte, el cine también fundamenta el género, en figuras y situaciones tipo, como la maternidad (mujer pasiva, buena, asexual), en oposición al objeto sexual emparentado con el mundo criminal (mujer mala, activa, atractiva). En nuestro país, esos modelos culturales o estereotipos de la mujer madre-virgen (naturaleza positiva) y de la prostituta (naturaleza negativa) cobran fuerza desde el cine mudo con *Tepeyac* (José Manuel Ramos y Carlos E. González, 1917), pasando por el sonoro con *Madre querida* (Juan Orol, 1935) hasta alcanzar el tipo en serie en los años cuarenta con Sara García en cintas como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941).

La familia monogámica y católica es la unidad básica para la organización social y un subgénero del cine mexicano de los cuarenta. Foucault encuentra que las representaciones mantienen el orden burgués victoriano (trabajo del capitalismo contra placer) con relaciones sexuales disimuladas y permitidas sólo en el sistema de matrimonio para la fijación y desarrollo de parentesco, para la transmisión de nombres y bienes (Foucault, 1987). Aspectos capitales rechazados en el “mito de la mujer rebelde [...], ese conjunto de narraciones protagonizadas por mujeres [bacantes, brujas o vampiras] que se han rebelado y atacado el conjunto de normas, pautas y valores propios de un sistema social de signo patriarcal” (Gubern y Prats, 1979: 155).

En este caso, la mujer de naturaleza negativa transgrede las narraciones sobre el modelo de naturaleza positiva, la moral judeocristiana y el orden victoriano, al abandonar el hogar y ser económicamente activa, amenaza el orden patriarcal imperante, el núcleo de la estructura social y la maternidad en un contexto moderno. Se ha escrito que:

La modernidad en México fue proyecto marcado por el género [...]; las abnegadas mujeres constituirían el centro espiritual y moral (no político ni económico) de la familia mexicana “moderna” [...]. La criminalidad femenina trastornaba ese idealista panorama. Frenaban el progreso nacional contra el símbolo de la fecundidad nacional (Buf-fington, 2001: 105).

A pasos temerosos, México se inscribe con su propio mito de mujer rebelde y acude a este tipo por ciertas necesidades estéticas y de representación, para tras-tocar el ideal moderno, esto es, al signo icónico clásico que toma como referencia el cine negro hollywoodense, a una devoradora cosmopolita, glamorosa y elegante, para representar las preocupaciones, deseos y aspiraciones en un periodo de la modernización mexicana, cuya cumbre se alcanza en 1950 con Ada Romano (Andrea Palma) de *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1950), y sienta sus bases en el cine de crimen y suspenso de la inmediata posguerra, y en cuerpo y alma de los mitos vivientes de mayor relevancia para la cultura mexicana: sobre todo María Félix, a partir de *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946), a la que siguió una serie de mu-



La devoradora.

eres fatales que eran ella misma, pero también otros mitos —y cintas particulares como *La otra* (Roberto Gavaldón, 1946)—⁴ como Dolores del Río, o estrellas como la mencionada Andrea Palma o Sarita Montiel, entre otras.

Devoradora de modernidad patriarcal: el mito de María Félix

Como observamos, esta entidad resulta de la ecuación de grandes temas antagónicos y complementarios: bien y mal, muerte y erotismo, amor y odio, ambición y pasión. El personaje tipo y las acciones tipo que desencadena se inscriben en el orden de los deseos, en un código ético, pero también estético: en los gestos, en la mirada, la postura, la corporalidad, la forma en que fuma, el vestir (en buenas ocasiones) de negro, simbolizando la muerte y la maldad. Todas lo portan: las mencio-

⁴ Si bien para críticos como García Riera *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946) “es, quizá, la mejor entre las películas que hicieron de la sonorensis una mujer fatal o vampíresa” (García Riera, 1992: 18), en otra arista, la crítica de la época asegura que el impacto de *La otra* fue mayor. Para Álvaro Custodio (1946: 8): “resulta la más lograda del cine nacional en lo que va del año”. También en un texto anónimo publicado en *Novedades* se escribe: “es, sin discusión alguna, la mejor película nacional ofrecida al público capitalino durante lo que va de 1946”. Varios factores influyen en esta apreciación; por una parte, siguiendo esta nota, la unión de Gavaldón, Revueltas y Phillips, “tres seres de almas inquietas y ambiciones ilimitadas dentro del campo de la perfección artística” (*Novedades*, 1946: 6), unión a la que podríamos anexar a Günter Gerszo en la escenografía; por otra —aunque María Félix, en complicidad con el público, confeccionaba su mito—, la reputación de Dolores del Río ya había sido colocada tiempo atrás en los umbrales de la mitología del *star system* más poderoso.

nadas María/Magdalena (Dolores del Río) de *La otra*; Ada Romano (Andrea Palma) de *En la palma de tu mano*; Isabel (Sarita Montiel) de *Donde el círculo termina* (Alfredo B. Crevenna, 1955), así como otras representativas, como Alicia Bermúdez (Elsa Aguirre) de *La perversa* (Chano Urueta, 1953), o Raquel (María Félix) de *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947).

Con todo y variaciones en diversas modalidades del personaje, su sentimiento más fuerte será la ambición: “una honorable familia de rufianes fraternalmente unidos por la ambición y el miedo”, como expone Ada Romano; ambición de poder, miedo de perderlo. No obstante, lo “imperdonable” en el contexto mexicano, más que esa fuerza y necesidad de poder, será la carencia o negación del instinto materno.

En ese sentido, el caso de Lena, encarnada por María Félix en *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1947), es representativa como variación del tipo clásico moderno, tan moderno como el mito de María. Aunque corresponde casi en la totalidad al tipo que nos ocupa, su objetivo y móvil de la existencia no es la ambición, sino, precisamente, la maternidad.⁵

Para entonces, este mito erótico de belleza insólita y presencia magnética, descubierta años atrás por el productor Fernando A. Palacios en una calle de la ciudad de México, ha realizado quince cintas de los que serán sus 37 filmes mexicanos —dos coproducciones—



La devoradora.

⁵ La historia se origina en Constantinopla, en el seno de una familia sefardita. Lena sufre una enfermedad nueva llamada “psicosis de guerra, aplicada para enajenar y dominar individuos”. A causa de que su hija fue capturada por los nazis y hacinada en un campo de concentración, y motivada por el chantaje, llega a México con una misión de espionaje internacional para obtener información de importantes industriales, pronto colocados en situaciones de erotismo, amor y muerte. No obstante, es una mujer buena y de extrema belleza (causa de su desdicha), de carácter firme y de personalidad fina, culta, inteligente, audaz y “de mundo”; goza (o sufre) de “experiencia de la vida”. Como requisito fundamental, sabe de seducción y es sexualmente activa (con diplomáticos, oficiales militares o inversionistas). Su objetivo es desaparecer el pasado que la atormenta, obteniendo un apellido respetable que le permita recuperar a su hija, y así ejercer la maternidad, que se traduce en felicidad y en el perdón eterno. Para un análisis de esta cinta relacionada con los modelos de conducta y modelos narrativos, véase Fernández (2008).

y sus nueve producciones extranjeras,⁶ desde su debut en 1942, al lado de Jorge Negrete en *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1943). También ha encarnado a la magistral vampiresa moderna en *La devoradora, Amok* (Antonio Momplet, 1944) y *La diosa arrodillada*. Ha logrado la consagración y alcanzado niveles siderales tocados sólo por Dolores del Río. Pero, a diferencia de ésta, María es marcada en buena medida por el tipo de la vampiresa moderna y cosmopolita, más que por la belleza enraizada en un nacionalismo menguado.



La diosa arrodillada.

Queda claro que María Félix fue un icono de la modernización mexicana. Octavio Paz, al caracterizar el mito, escribe: “en primer lugar es moderno; en seguida, no es enteramente imaginario, como casi todos los del pasado, sino que es la proyección de una mujer real [...]. Fue y es un desafío ante muchas convenciones y prejuicios tradicionales” (Paz, 1992). Terenci Moix apoya el comentario:

⁶ En los años cincuenta trabajará en una coproducción española (*Camelia*, Roberto Gavaldón, 1953, y *Sonatas*, Juan Antonio Bardem, 1958), otra francesa (*Los ambiciosos*, Luis Buñuel, 1959) y otra de España-Italia-Francia (*Mesalina*, Carmine Gallote, 1951); entre las producciones extranjeras se cuentan tres francesas (*La Belle Otero*, Richard Portier, 1954; *French Can-can*, Jean Renoir, 1955, y *Los héroes están castigados*, Yves Ciampi, 1955), una italiana (*Hechizo trágico*, Mario Sequi, 1951), una argentina (*La pasión desnuda*, Luis César Amadori, 1952); pero entre las españolas (*La noche del sábado*, Rafael Gil, 1950; *Faustina*, José Luis Sáenz de Heredia, 1957) se cuentan tres de corte criminal: *La corona negra* de Luis Saslavsky, argumentada por Jean Cocteau en 1951, ahí interpreta a Mara, personaje amnésico inmiscuido en un robo de diamantes a su difunto esposo; también, entre la mencionada *Mare nostrum* en 1948, *Una mujer cualquiera*, ambas de Rafael Gil en 1949, en la que representa a Nieves, una mujer que pierde a su hijo y se vuelve prostituta, finalmente, es involucrada en un asesinato.

Ninguna otra actriz del cine mundial sabe convertir las modas de los años cuarenta en el atributo intrínseco de la mujer fatal: los vestidos de terciopelo negro, los visones como símbolo de poder, los abrigos de enorme solapa como imaginados para esconder parcialmente un rostro culpable, son elementos que contribuyen a realizar la ilusión de una mujer que todo lo puede y a quien ha de cuadrar como a nadie el mote de *Doña Diabla*. Su poderío era inmenso, en cualquier película, en cualquier situación (citado por Agrasánchez, 2001: 62).

Además, el mito de María cobra relevancia por ser la primera estrella y vampiresa mexicana de proyección internacional, creada con premeditación por la industria y por ella misma:

Y extrañamente, María se mitifica cuando se pone los pantalones en *Doña Bárbara* [...]; pero cada nueva película va creando su personalidad y también su mito y *La mujer sin alma* [...], la convierte en mujer fatal inalcanzable e indomable, junto con títulos como *La devoradora*, *Doña Diabla* y *La Generala* [...]. Quizá ahí radique su fuerza erótica: “una mujer muy hombre” en una sociedad de machos; así constatamos que [...] el mito de María removió ideas encontradas en diversas perspectivas, desde la fuerza de la mujer autónoma y autosuficiente, hasta la fantasía psicológica de un pueblo sometido por la imagen femenina y con un respeto inmaculado a la madre y a la Virgen de Guadalupe (Fernández, 2004: 69-70).

María Félix, “La Doña”, se caracteriza por el poder de sometimiento al género masculino. Simplemente al echar un vistazo a sus títulos, que pese a que no todos sean de cine criminal ni encarnar a la vampiresa perteneciente a éste, emergen los indicadores de su personalidad y de la psicología de sus personajes: *La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1959), *Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1961), *La bandida* (Roberto Rodríguez, 1963), *La Valentina* (Rogelio A. González, 1966), por mencionar algunos.

Como antecedente está el caso de *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1944) con el personaje de Teresa, quien se inmiscuye como amante de dos empresarios y en una serie de acusaciones y chantajes, para mostrar con espíritu ninfómano y ambicioso el lugar de la “otra mujer” en el cambio social. De igual manera, un año más tarde, a sus treinta años, siendo la actriz más cotizada y pronto la mejor pagada del cine mexicano, participa bajo la dirección de Antonio Momplet en *Amok*, ahí será la señora Trevis/señora Belmont, nuevamente sin recatos y, a diferencia de Lena en *Que Dios me perdone*, niega la maternidad y busca el aborto. Es un íncubo cosmopolita (espíritu ninfómano y seductor, que por las noches se introduce en mentes y cuerpos de los hombres) de personalidad doble —hace recordar *La otra*— que enloquece a un médico alcohólico, pasajero de un trasatlántico, navegante en una atmósfera melodramática de crimen y misterio.

No obstante, como ya se mencionó, la apoteosis del tipo clásico moderno tiene lugar en su carrera criminal temprana con *La devoradora* en 1946. Ahí consagra su mito en la imagen simbólica del moderno erotismo latinoamericano, en la imagen de una mujer sin escrúpulos sexuales, fría, activa y calculadora, capaz de esclavi-

zar y llevar a la muerte o la locura, cruel y despiadadamente, a cualquier hombre. María representa, en el plano simbólico, la materialización del miedo del hombre respecto de la sexualidad de la mujer. Una nueva percepción femenina sobre la vida (procreación) y la muerte (castración simbólica) que vuelca la estabilidad de la ideología patriarcal en los sistemas de la narrativa clásica mexicana y expone, con la función simbólica de la devoradora moderna, la transformación en la psicología social.⁷

En esta obra encarna a Diana, otro íncubo ambicioso —variante de *La mujer sin alma*— que lleva al suicidio a su amante Pablo (Felipe de Alba), a la ruina moral y a la separación familiar entre un hombre maduro, Adolfo (Julio Villarreal), que será su esposo, y su sobrino Miguel (Luis Aldás), quien tras ser manipulado para desaparecer el cadáver del amante Pablo, la mata y se entrega a la policía. La resolución reitera que, como otras de su tipo, no tiene todo el proceder bajo control, e ignora los cambios que motiva, por la misma excesiva peligrosidad femenina (erótica) que posee; por otra parte, responde a la necesidad de integrar el valor aleccionador para toda mujer que atenta contra el régimen patriarcal.

De esta “misoginia más desaforada”, justifica Riera, “que la heroína fuera tan mala tenía su explicación más o menos psicológica: ella era huérfana de un padre calavera, derrochador e inútil, y de ahí un descrédito de la figura masculina”, lo que le permite seducir a un joven “porque me gusta”, y a un viejo “porque me conviene”. Riera también recuerda que se adelantó a *Aventurera* (Alberto Gout, 1949) con Niñón Sevilla —ideológicamente una cinta de las más subversivas de la época (García Riera, 1992: 18).

Con el campo labrado por la estrella en el imaginario social y la industria cultural, aunada a la mancuerna de Roberto Gavaldón como director y José Revueltas como adaptador del cuento de Ladislao Fodor, participa en *La diosa arrodillada*. Otro escalón en el proceso de construcción del mito y de su inseparable fatalidad que culmina en el personaje vengativo y manipulador, finalmente humillado porque se enamora; sentimiento completamente prohibido, pero a veces recurrente en una variante de este tipo de personaje.

Conviene detenerse en *La diosa arrodillada*, pues a apenas cinco años de su debut, expone al personaje cuya personificación remarca la función del tipo y de los artistas al servicio de la estrella. Ahora no cabe el *miscasting*, sino la energía de producción enfocada a la mujer mito. Y Revueltas recuerda: “Me pareció una obra inconsistente, muy mala y lo dije, pero nada, además era para María Félix, así que [...]” (Revueltas: 1976: 101). Nuevamente la estrella se impone al tipo y al producto final.

Sin embargo, pese a la autocrítica y al desprecio de una parte de la crítica mexicana, en países como Argentina alcanzó elogios por el dominio de la técnica.⁸ Ahora Félix será Raquel, la diosa arrodillada, o, “en todo caso, una simple mujer

⁷ Para un análisis de la mujer fatal, aplicado al estudio de caso de *Doña Bárbara*, véase Hershfield (1996).

⁸ Como registra el editorial de *Excelsior* (1990). Incluso en México, al paso del tiempo, formó parte de la colección Blanco y Negro, que pretendía rescatar los trabajos más representativos de la época de oro.

de rodillas, como les gusta ver los hombres a las mujeres”, reclama la protagonista. El argumento cuenta la historia de Antonio Ituarte (Arturo de Córdova), un atormentado burgués —como casi todos sus personajes orillados al crimen— que decide dejar a su amante Raquel, porque en ella florece el deseo: “una fuerza que te obliga que te impulsa a obtener lo que quieres [...], esa fuerza puede crecer, tomar cuerpo, volverse libre y superior a ti. Entonces termina destruyéndote y, lo que es peor, destruyendo a los que están más próximos a ti”, exclama Antonio.

En un intento de reconciliación matrimonial, compra Elena (Rosario Granados), su esposa, una estatua desnuda y de rodillas, cuya modelo fue Raquel. Surge entonces la gliptomanía (obsesión por las piedras grabadas) y la idealización de la mujer en *La diosa arrodillada*. Antonio intenta volver con su amante, ésta acepta a condición de que deje a su esposa. Cabe resaltar esa condición con el lenguaje de las parejas atípicas:

Raquel: Tú lo has querido Antonio, intenté alejarte, pero has anudado otra vez nuestros destinos. Ahora deberás tener valor para tu verdad, para la verdad de los dos. Te entregas a mí o me destruyes. No hay términos medios, porque nuestro amor habla otro lenguaje, dice vida a la muerte, fuego al frío y al silencio palabra. Debes entender este lenguaje.
Antonio: Ahora comprendo que nos une algo indestructible. Algo que está más allá de nosotros mismos. No podemos retroceder ya Raquel, iremos juntos hacia la salvación o... hacia la muerte.

Es el lenguaje sin términos medios de los amantes malditos. Ada y Karín (Arturo de Córdova) de *En la palma de tu mano* dictan: “descenderemos pero juntos... tú y yo estamos inscritos en nuestros respectivos destinos”. También en *Donde el círculo termina*, con el atormentado Raúl (Raúl Ramírez) y la vampiresa Isabel (recordemos a Sarita Montiel): “Tienes ojos de abismo Isabel, donde uno puede caer hasta el fondo”; ella reprocha más adelante con el discurso original de la vampiresa: “Hablas de que no puedes vivir en grande ni arrastrar peligros verdaderos y de que te conformas con nadar en dos aguas”.

El lenguaje de los amantes, y sobre todo del tipo clásico moderno, con su código ético y estético, lleva a dilucidar el problema del crimen, su amalgama con el *poder*, *erotismo* y la *muerte*. Baste otro ejemplo del discurso de la mujer fatal, o Dolores del Río de *La otra*, en el que funde los roles de las hermanas gemelas, en un diálogo sobre el crimen entre una María pasiva y una Magdalena activa que, mientras hurga en su guardarropa, señala de escrupulosa a la manicurista María, como sinónimo de mediocridad, por no complacerse de los hombres, al menos —arguye— “de vez en cuando y con discreción, por supuesto”:

Además, por la carga erótica, la cinta gozó de buena acogida por el público impresionable de la época y, por lo mismo —por arrojar más datos—, se rescatan de la cinta algunos fotogramas para ilustrar el libro de Lo Duca (1963).

Magdalena: Aprende esa lección, hermanita: el destino tiene siempre una gran dosis de ironía, lo inteligente es saber aceptar esa dosis. Tú no has sabido defenderte del mundo con las mismas armas que el mundo usa.

María: ¿Cuáles armas?

Magdalena: Por ejemplo, la astucia, el cinismo, la hipocresía.

María: ¿El crimen?

Magdalena: ¡Bah! No seas exagerada. Me refiero tan sólo a las armas menores, no a los recursos supremos [...].



La diosa arrodillada.

El crimen, “un recurso supremo” que rige al personaje tipo. Dentro de esta falta, recordemos que el asesinato será el caso límite, frente a las obras de menor rango (robo, chantaje, etc.), y los métodos para cometerlo tienden siempre a la sofisticación. El amante Fernando (Víctor Junco) explica la personalidad criminal de Magdalena: “Tú eres partidaria del crimen perfecto, fino, inteligente, que no deja huella. Y nunca descenderías a una forma tan grosera con el revólver. Me matarías meticulosamente, detenidamente, científicamente, como mataste a...”.

De la misma manera, la mencionada Isabel de *Donde el círculo termina*, que “fabrica el dinero... a besos”, asume su identidad en la relación estrecha con el crimen, el poder, su seductora belleza y erotismo: “Yo soy una homicida por naturaleza, lo llevo en la sangre. Sólo que hasta ahora no he podido realizar mi vocación y me limito a satisfacerla en uno de los afectos más aproximados... el amor”. Ahí radica la peligrosidad de la devoradora, y la salvación de tal peligro será medida por la capacidad del hombre para resistir su fuerza erótica.

Si bien tales significados son incomprensibles para el hombre y la mujer disciplinada, intrínsecamente son una clara amenaza a la familia monogámica, con otra

definición del amor, sin erotismo ni sexualidad. Y volviendo al caso del tipo clásico-estrella de María Félix en *La diosa arrodillada*, lleva la amenaza o el atentado a la norma por esa inversa concepción del amor, que vuelve cuando los amantes se unen por segunda ocasión, porque “la pasión me ha hecho su cómplice” —dice Raquel, y continúa más adelante—, “si has sido capaz de matar por amor, yo también me siento capaz de compartir ese crimen”. Al final, Antonio es detenido por la policía y se suicida, antes de saber que su esposa sucumbió por muerte natural. Raquel, arrodillada, “como les gusta ver los hombres a las mujeres”, sufrirá su muerte.

Finalmente, para culminar con la construcción filmica del mito, más tarde encarna a otra amante que trae la perdición del hombre, con *Doña Diabla*, cinta que le otorga su tercer Ariel en 1949,⁹ y en la que exploya al tipo clásico moderno en su totalidad, con la variante del arrepentimiento final: confesión a un cura (Luis Beristáin) de su asesinato y su posterior entrega a la policía. En el argumento, Ángela, su personaje, se desliza por las élites empresariales y arruina a todo hombre al que posea: a su esposo Esteban (Crox Alvarado) gerente de una compañía, quien la decepciona y provoca que lo expulsen del país; al licenciado Sotelo (Linares Rivas), jefe de aquél, al que deja en la ruina; también a un cojo rico sin importancia (Alejandro Cobo) y, finalmente, no arruina pero sí asesina, vestida de pieles —advierde Riera (1993: 116): un “lujo que pocas se pueden permitir”—, a su amante y cómplice Adrián (Víctor Junco), traficante de drogas que intenta seducir a su hija Angélica (Perla Aguilar).

Así, se va edificando y construyendo el mito y el tipo en la imagen de una idea y una emoción a la que el espectador sucumbe, debido al placer y la destrucción que constituye. De este sinecdótico personaje, García Riera recuerda que no se advierte otra cosa que la necedad masculina, y rescata de los “hombres necios” diálogos como “Una mujer demasiado bella no puede ser propiedad de nadie”, según palabras del actor Linares Rivas; “en cambio, María Félix prospera a costa de la necedad masculina”. Es necesario destacar a María Félix como una diva consagrada en vías de su divinización. “María no parte del conocimiento de sí misma, sino a través de la visión de sus películas, las cuales irán dando las respuestas para crearse. María se va creando viendo sus filmes” (Taibo I, 1990: 82). Un indiscutible problema, pues, según impresiones del adaptador Edmundo Báez, no fue fácil transformar la obra de teatro de Fernández Ardavín y “hacerla a la medida de la señora Félix” (Riera, 1993: 115-116).

Muestra clara de que para este momento confeccionan sus personajes “a la medida”, para nutrir el mito representativo del tipo clásico moderno, ligado a la devoradora con aura criminal y erótica, completamente ajeno a la institución matrimonial y al modelo de naturaleza positiva.

⁹ Los otros serían en *Enamorada* (1946) y *Río escondido* (1947), ambas de Emilio “El Indio” Fernández; en 1970 obtendrá el trofeo especial de la Diosa de Plata; en 1986 recibe el Ariel de Oro por su trayectoria.

Palabras finales

Aún con la fuerte presencia de la misoginia en el cine mexicano, este modelo ético y estético expone la fascinación y la insólita ansiedad del hombre por el succulento, irresistible y peligroso fruto prohibido. De ahí la importancia del control del erotismo femenino, para mantener y unir, al menos desde las representaciones y a costa de una moraleja, la “fantasía masculina” y la “sociedad patriarcal”. Efectivamente, este tipo funciona como devoradora del hombre a quien, simbólicamente, chupa la sangre (léase la propiedad privada, el liderazgo erótico-sexual, el orden familiar, la descendencia o el libre albedrío) y lo somete a los caprichos de *Eros* y *Thánatos*, coordinadas simbólicas del imaginario que atan —y a la vez liberan— al tipo. Se trata del “lado oscuro de la feminidad” que perturba el apego a la norma social y pone en riesgo el final feliz; por tanto, se torna indispensable la ejecución o desdicha del personaje y de sus amantes, con el fin de asegurar el restablecimiento de los valores sociales de un México suspendido entre la modernidad y la férrea costumbre. Es un tipo cinematográfico clásico y de representación social moderna, que renueva la estética y pone en juego un código ético preestablecido, paradójicamente, en pro de la domesticación del miedo a la muerte como límites de la atracción erótica del mito de la mujer rebelde.

Una moraleja que hace gozar, mientras alecciona al sujeto social moderno, productor y consumidor de cine, bajo una mirada que encuentra en la mujer moderna, al margen de los dominios del hombre, el origen de todos los males. Es la paradoja que fascina a la sociedad y a la vez atenta contra ésta, contra la ideología católica y, sobre todo, contra las leyes de Dios, que también es padre y nos hace recordar que Eva, persuadida por Satanás, seduce a Adán para experimentar lo prohibido: “Yavé Dios dijo a la mujer: ‘¿Qué has hecho?’ La mujer respondió: ‘la serpiente me engañó y he comido’ [...]. Y Dios dijo ‘Multiplicaré tus sufrimientos en los embarazos y darás a luz a tus hijos con dolor. Siempre te hará falta un hombre, y él te dominará’” (Génesis 3: 13-16).

Referencias

Filmografía

- Amok* (Antonio Momplet, 1944)
- Aventurera* (Alberto Gout, 1949)
- Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941)
- Donde el círculo termina* (Alfredo B. Crevenna, 1955)
- Doña Diabla* (Tito Davison, 1949)
- El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1943)
- En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1950)
- Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1961)
- La bandida* (Roberto Rodríguez, 1963)
- La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1959)
- La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946)

La diosa arrodillada (Roberto Gavaldón, 1947)
La Generala (Juan Ibáñez, 1970)
La mancha de sangre (Adolfo Best Maugard, 1937)
La mujer del puerto (Arcady Boytler, 1936)
La mujer sin alma (Fernando de Fuentes, 1944)
La otra (Roberto Gavaldón, 1946)
La perversa (Chano Urueta, 1953)
La Valentina (Rogelio A. González, 1966)
Madre querida (Juan Orol, 1935)
Que Dios me perdone (Tito Davison, 1947)
Santa (Luis G. Peredo, 1918)
Tepeyac (José Manuel Ramos y Carlos E. González, 1917)

Bibliohemerografía

AGRASÁNCHEZ, ROGELIO

2001 *Bellezas mexicanas*. México: Agrasánchez Film Archive.

BUFFINGTON, ROBERT M.

2001 *Criminales y ciudadanos en el México moderno*. México: Siglo XXI.

CUSTODIO, ÁLVARO

1946 “[Reseña de *La otra*]”, *Excélsior*, 24 de noviembre.

DYER, RICHARD

2001 *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.

EXCÉLSIOR

1990 Editorial, 8 de octubre.

FERNÁNDEZ, ÁLVARO A.

2004 *Santo El Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. México: Conaculta.

2007 *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

2008 “El suspenso del melodrama. Entre modelos narrativos y modelos de conducta”, *Culturales* 4, no. 8 (julio-diciembre), Mexicali: Universidad de Baja California.

FOUCAULT, MICHEL

1987 *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.

GARCÍA RIERA, EMILIO

1992 *Historia documental del cine mexicano*, t. 4. México: Universidad de Guadalajara-Conaculta-Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco-Imcine.

1993 *Historia documental del cine mexicano*, t. 5. México: Universidad de Guadalajara-Conaculta-Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco-Imcine.

GUBERN, ROMÁN Y JOAN PRATS

1979 *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.

HERSHFIELD, JOANNE

1996 *Mexican Cinema/Mexican Woman. 1940-1950*. Phoenix: University of Arizona Press.

LAIGNEL-LAVASTINE, MAXIME

1959 *Compendio de criminología*. Trad. de Alfonso Quiroz. México: Editorial Jurídica Mexicana.

LO DUCA

1963 *Historie de l'érotisme*. París: Pauvert.

MORIN, EDGAR

1966 *Las estrellas de cine*. Buenos Aires: Eudeba.

NOVEDADES

1946 Reseña "La otra", 29 de noviembre.

PAZ, OCTAVIO

1992 *Razón y elogio de María Félix*. México: Secretaría de Gobernación-Dirección de Comunicación Social de la Presidencia de la República-Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía.

RAFTER, NICOLE

2000 *Shots in the Mirror. Crime Films and Society*. Oxford: Oxford University Press.

REVUELTAS, JOSÉ

1976 *Testimonios para la historia del cine mexicano*. Eugenia Meyer, coord. México: Cineteca Nacional (Cuadernos de la Cineteca Nacional, 4).

REYES E., ALFONSO

1987 *Criminología*. Bogotá: Temis.

SORLIN, PIERRE

1985 *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: FCE.

TAIBO I, PACO IGNACIO

1990 "Las estrellas en México", *Cine latinoamericano. Años 30-40-50*. México: UNAM.