



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

ECOS DE LA FEMME FATALE EN EL FILME RENCOR
TATUADO

Seminario Taller Extracurricular
“Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia”

Que para obtener el grado de
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta
Lucía Ortiz Marín

Asesora
Dra. Laura Edith Bonilla de León

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Edo. de México, febrero de 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían; tú serás de éstos últimos.

Ramón Valle-Inclán, *La cara de Dios* (1889)

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	5
1. Modelo literario de la mujer fatal	8
1.1 Contexto histórico del siglo XIX	10
1.2 La <i>femme fatale</i> literaria en el siglo XIX	17
1.3 Tópicos literarios de la <i>femme fatale</i>	21
2. La figura de la <i>femme fatale</i> en el cine	26
2.1 La mujer en el cine de principios del siglo XX.....	26
2.2 Un breve vistazo a la <i>femme fatale</i> en el cine	27
2.3 Cine negro estadounidense y la <i>femme fatale</i>	32
2.4 Cine negro mexicano y la <i>femme fatale</i>	39
3. Rencor tatuado.....	44
3.1 Contexto histórico del filme.....	44
3.2 Aída Cisneros	47
3.2.1 Tópicos literarios de la <i>femme fatale</i>	48
3.2.2 Ecos de la <i>femme fatale</i> del cine negro.....	53
3.3 Martha Milagro: ¿una nueva posibilidad para la <i>femme fatale</i> ?	58
4. Conclusiones.....	63
Anexo 1	67
Anexo 2.....	74
Referencias.....	87

Agradecimientos

Agradezco de corazón las invaluable aportaciones de la escritora Malú Huacuja del Toro y del director Julián Hernández, creadores del filme *Rencor tatuado*, quienes aceptaron realizar dos extensas entrevistas para la elaboración de este trabajo. Esta investigación no existiría sin su apoyo y amabilidad.

Así mismo, agradezco la paciencia y apoyo que mis familiares y amigos han mostrado a lo largo de este proceso de titulación, especialmente a mis padres, a mi hermano y a mi novio.

Introducción

Tuve mi primer acercamiento al concepto de mujer fatal¹ no hace mucho tiempo, hace poco más de dos años, probablemente. Tomé un curso extracurricular durante el verano pandémico, a cargo de la doctora Verónica Hernández Landa, que me abrió los ojos a un mundo de posibilidades en torno a la *femme fatale*.

La figura de la mujer fatal ha sido estudiada desde muchísimas perspectivas. Hay investigaciones literarias, cinematográficas, psicológicas, sociológicas y antropológicas, y es imposible abordar cada una de ellas. A lo largo de este trabajo, me enfocaré únicamente en la perspectiva literaria y cinematográfica.

La mujer fatal ha sido considerada durante mucho tiempo como un producto misógino, que busca mostrar que las mujeres son malvadas y que deben permanecer sometidas, pues si no lo son, corren el riesgo de soltar el mal en el mundo, como Pandora o Helena de Troya.

Sin embargo, en mucha de la literatura del siglo XIX y del XX y en la cinematografía pre-código de producción (o Código Hays),² y posterior a éste, la *femme fatale* es un personaje misterioso y seductor que cuestiona el orden establecido y nos permite vislumbrar un mundo en donde las mujeres se atreven a romper barreras, salir de lo cotidiano y esperado y enfrentarse a la misma muerte con tal de lograr sus objetivos.

¹ En el presente trabajo, utilizaré las palabras “mujer fatal” cuando quiera referirme al arquetipo, es decir, a un estándar general que le sirve de modelo a las personas, objetos, conceptos y creaciones y que nos permite hallar coincidencias en varios productos culturales. Se le llamará *femme fatale* a los personajes literarios creados a partir del siglo XIX y aquellos que llegaron al cine del siglo XX y de nuestros días.

² El Motion Picture Production Code o Código Hays, fue un reglamento de producción cinematográfica creado en 1930, que se aplicó en las películas de Hollywood más o menos de 1934 a 1967, y que determinaba qué se podía ver en pantalla y qué no. Censuraba los desnudos, el exceso de violencia, las drogas ilegales, el mestizaje, los besos lujuriosos. Por otra parte, sostenía que los filmes debían promocionar las instituciones del matrimonio y la familia, defender la integridad del gobierno y tratar las instituciones religiosas con respeto.

Las mujeres fatales del cine negro estadounidense, por ejemplo, son increíblemente inteligentes, y aunque tienen un final trágico, provocan que el espectador se cuestione a sí mismo y se pregunte si él/ella también caería ante una mujer así, o si llegaría a actuar justo como ella lo hace.

El presente trabajo surge de mi fascinación por la mujer fatal y sus posibilidades narrativas, tanto pasadas como futuras. En mi búsqueda de un objeto de estudio, el año pasado me crucé con *Rencor tatuado*, un filme mexicano del director Julián Hernández, que me cautivó por sus personajes femeninos transgresores y justicieros. Me surgió la pregunta de: ¿es posible que una heroína contemporánea sea considerada al mismo tiempo una *femme fatale*? Y si la respuesta es sí, ¿qué atributos de la *femme fatale* como personaje literario y cinematográfico están presentes en el filme *Rencor tatuado*?

Así, mi objetivo de investigación fue identificar los atributos de la *femme fatale* como personaje literario y cinematográfico presentes en el filme *Rencor tatuado*, y comencé mi trabajo.

La *femme fatale* en la literatura y el cine ha sido ampliamente estudiada desde los años 90, y el interés tan solo ha ido en aumento. Para hablar de la *femme fatale* como personaje literario del siglo XIX, fue vital explorar la obra de la escritora e investigadora Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, un estudio muy detallado acerca de la mujer fatal y cómo surge en el siglo XIX en la literatura, debido al contexto histórico.

La tesis de maestría de Rosa Mendoza Valencia, “Tópicos de la *femme fatale* en *Salamandra*, de Efrén Rebolledo”, fue también una obra extremadamente importante para la realización de este trabajo, ya que marca los tópicos literarios que nos permiten catalogar a una *femme fatale* como tal. Un artículo y la tesis de doctorado de Golrokh Eetessam Párraga fueron también esenciales para entender a la *femme fatale* en la literatura.

Por otro lado, para la *femme fatale* cinematográfica contamos con una tesis excelente de Iría Sánchez del Molino, titulada “La figura de la *femme fatale* en el cine negro americano: *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)”, que hace un recorrido cinematográfico por las primeras apariciones de este personaje, partiendo del cine mudo, y enfocándose en el cine negro americano. También fue esencial el libro *Seducción y traición: hacia una historia de la femme fatale en el cine*, de Alfonso Ortega Mantecón. Este libro hace un recorrido por todas las épocas del cine, e incluso llega a nuestros días.

Durante mi investigación, encontré en varios artículos que el personaje femenino principal de este filme se consideraba una *femme fatale*, así que decidí indagar acerca de las características que la volvían una de ellas. Conté con el invaluable testimonio de primera mano del director del filme, Julián Hernández y la guionista Malú Huacuja del Toro, quienes muy amablemente accedieron a responder mis preguntas y confirmaron que ellos consideraban al personaje principal de *Rencor tatuado* como una *femme fatale*.

Para lograr mi objetivo de investigación dividí mi trabajo en tres capítulos:

En el primero se realiza un recorrido histórico por la *femme fatale* literaria del siglo XIX y XX. Se habla del modelo de mujer en la literatura del siglo XIX, y de cómo la *femme fatale* se contrapone a ésta. También se profundiza en algunas de las características de la *femme fatale* y los ejemplos más célebres, sobre todo en el caso de México.

En el segundo capítulo se realiza un recorrido por la *femme fatale* cinematográfica. Comenzando por el cine silente, dedicando un análisis algo más detallado al cine negro estadounidense y finalizando con el cine negro mexicano. En este capítulo vemos a algunas de las *femmes fatales* más representativas de todos los tiempos y notamos puntos de encuentro entre todas ellas.

En el tercer capítulo se analiza el filme *Rencor tatuado* y a sus dos personajes femeninos principales: Aída Cisneros y Martha Milagro, con la intención de descubrir si es posible catalogarlas como *femmes fatales* contemporáneas, con características tanto de la *femme fatale* literaria como de la cinematográfica.

Al realizar este trabajo, me di cuenta de que la *femme fatale* es un personaje fascinante y que vale la pena estudiar tanto sus representaciones pasadas como presentes y futuras, ya que continuará su desarrollo durante mucho más tiempo, con sus matices y contextos específicos. Espero que el lector de este trabajo halle el tema tan apasionante como yo.

1. Modelo literario de la mujer fatal

El origen de la mujer fatal se puede rastrear hasta las mitologías de las civilizaciones antiguas, donde hallaremos ejemplos de varias mujeres perversas y hermosas que se salían del orden establecido y que llevaban a los hombres a la ruina. Dice Eetessam Párraga (2009):

Desde que Pandora abrió la caja, Lilith se negó a yacer bajo Adán y Eva desafió a Dios probando el fruto del Árbol de la Ciencia, la imagen de la mujer pecadora y culpable de abocar al desastre a toda la humanidad ha sido un tema recurrente en el arte. (p. 230)

Si nos enfocamos en la tradición judeocristiana, la mujer fatal por excelencia sería Lilith. Es ésta la primera compañera de Adán, que precede a Eva, y que no fue creada a partir de una costilla de Adán, sino de excrementos e inmundicias. De acuerdo con Erika Bornay (1995), Lilith tiene un origen asirio-babilónico que pasó a tener una posición relevante en la demonología hebraica (p.25), aunque también se ha dicho que su concepción pudo darse en Sumeria. (Párraga, 2009, p. 230-231). Explica Lamas Crego (1993) lo siguiente.

Lilith no quiso renunciar a la igualdad, "polemizaba con su compañero sobre el modo y forma de realizar su unión carnal". Al final se rebeló y abandonó a su esposo sin obedecer la orden de su creador. Doble rebelión pues: contra el hombre y contra Dios, su destino como el de Lucifer es el de un ángel caído que fue convertida por teólogos y mitología popular en diablesa que odiaba a los recién nacidos y a la maternidad. Su perfil fue transformándose poco a poco en el de una especie de devoradora de hombres estéril, independiente, perversa, incluso vampírica, lo que la convierte en la primera "femme fatale" antes de que el término hiciera fortuna. (p. 63)

Por otra parte, si pensamos en la mitología griega clásica, tenemos a una mujer poderosa que fue la culpable de traer el mal al mundo: Pandora, que, según Tardío (2011):

Fue enviada al mundo como castigo, después de que Prometeo robara el fuego del Olimpo para darlo a los hombres. Pandora poseía una impresionante belleza y una excesiva curiosidad, que la llevó a abrir la caja que le había entregado Zeus, con todos los males que azotan al mundo. (p.90)

A pesar de que ella en sí, no era malvada, sus ansias de conocimiento la colocan como un peligro mortal para la humanidad, cosa que no sucede con los hombres curiosos. Los héroes que se lanzan al peligro a ciegas siempre son recompensados, las mujeres son maldecidas, destruyen al mundo o mueren.

Otras mujeres de la mitología que podríamos considerar fatales pueden ser Helena de Troya, Circe, Medusa y Medea. También podríamos hablar de las sirenas, las vampiras, las amazonas. Todas ellas mujeres que eran bellas, y llevaban a los hombres a la muerte. Además, provocaban y participaban en guerras y tragedias que ponían en peligro el orden establecido por los hombres.

Tardío (2011) señala, así mismo, a tres mujeres, que dice, son símbolo de la fatalidad: Cleopatra, Judith y Salomé. (p. 91) Ésta última pasó de ser un personaje histórico a una leyenda erótica, y la *femme fatale* literaria por excelencia del siglo XIX: logró la decapitación de Juan el Bautista después de bailar sensualmente ante el rey, con el apoyo de su madre. Utilizó la sexualidad para provocar deseos irrefrenables y prohibidos (hay que pensar que seduce a su padrastro) y logró conseguir la cabeza de su enemigo. Salomé fue un ícono de la mujer perversa durante el siglo XIX, y varios poetas y escritores la tomaron como ejemplo, Oscar Wilde entre ellos.

Cleopatra, personaje histórico relevante hasta nuestros días, podría ser vista como mujer fatal ya que la rodean mitos tales como que era una mujer no solo valiente sino sensual, hermosa y con un gran apetito sexual. En palabras de Tardío (2011):

El personaje histórico se ve eclipsado por la leyenda creada ante la necesidad de explicar su éxito basado en estrategias que no compiten con las cualidades que históricamente se reservan a un rey, como su diplomacia, inteligencia y valor (p.92).

Como estas características se consideraban varoniles, Cleopatra era vista como un peligro y un ser inexplicable e inalcanzable.

Así, las mujeres fatales muchas veces tienen características bien vistas en un personaje masculino, pero plasmadas como un peligro si su portadora es una mujer. Mediante este brevísimo recorrido por mujeres de la antigüedad podemos observar que el modelo de la mujer fatal viene de hace muchísimo tiempo y que ha ido cambiando con el paso de la historia.

Debido al alcance del presente trabajo no se indagó a profundidad en cada una de las mujeres fatales que han existido a lo largo de la historia, ya que la lista es sumamente larga y nos llevaría un volumen entero mencionarlas a todas, aunque por supuesto que existen distintos modelos de éstas, incluso durante la Edad Media y el Renacimiento. Lucrecia Borgia, por ejemplo, como arquetipo de la depravación femenina es un interesante sujeto de estudio. Sin embargo, me enfocaré en el siglo XIX ya que fue en este siglo en el que surgió el personaje literario, gracias al arquetipo ya existente, y se afianzó una tradición y los tópicos de ésta a raíz de ciertos cambios que trajo este siglo en particular.

Así, en el presente capítulo nos enfocaremos en la *femme fatale* como personaje literario del siglo XIX. Después, hablaremos sobre los tópicos de la *femme fatale* del siglo XIX. Estos tópicos nos permitirán catalogar al personaje principal del filme *Rencor tatuado* como un personaje con claras características de una *femme fatale*.

1.1 Contexto histórico del siglo XIX

Comprender el contexto en que surge la figura de la *femme fatale* como personaje literario en el siglo XIX es importante, ya que este siglo trajo consigo varios cambios estructurales, que han moldeado nuestra percepción de los roles femeninos y masculinos desde entonces. Expresa Párraga (2009):

En esta época, el cambio social comenzaba a tomar cuerpo en el día a día de las ciudades. El pueblo se organizaba, la revolución industrial afianzaba sus cambios y la mujer daba los primeros y trémulos pasos hacia el camino de su emancipación. Es en este momento, entre la represión de la moral victoriana y el decadentismo fin

de siècle, cuando la imagen de la mujer como instigadora del pecado renace con fuerza y ocupa la mayor parte de la imaginería de los hombres del arte. (p.230)

En este sentido, explica el investigador Isaiah Berlin (2000) que en el siglo XIX: “Se da la Revolución Industrial, se da la gran revolución política francesa auspiciada por principios clásicos y también se da la romántica.” (p.26) El fenómeno de la industrialización cambió por completo la noción que antes se tenía de la vida en general: “La experiencia del tiempo y el espacio cambiaron radicalmente a partir de la transformación urbana y la industrialización (es decir, la mecanización). La vida en las ciudades y el trabajo industrial modificaron el valor y la percepción del tiempo.” (Galí Boadella, 1995, p. 26)

Así mismo, dice Bornay (1995) que en este siglo se hizo más visible la presencia pública de la mujer, en particular de la mujer obrera, quien comenzó a participar en labores codo a codo con los hombres. El trabajo de éstas hizo que los hombres se cuestionaran la naturaleza del sexo femenino y que contemplaran a la mujer fuera de su papel maternal y conyugal, lo que se tradujo en miedo y ansiedad. Fuera de los papeles tradicionales aparecía como un ser usurpador y amenazador, que ponía en peligro la estabilidad de las instituciones y derechos ya establecidos. Así, se difundió una misoginia cada vez más acentuada.

Ante estos cambios de roles sociales, los artistas comenzaron a pintar y escribir sobre estas nuevas mujeres peligrosas, que ponían el estatus quo en peligro y que generaban atracción y aborrecimiento por partes iguales.

Dice Montserrat Galí (1995) en su tesis de doctorado que durante el siglo XIX se dio “un presente que impuso formas de vida urbana e industrial que compartimentan el tiempo y fragmentan el espacio.” (p.16)

La fragmentación del espacio trajo cambios para las mujeres, especialmente en el contexto burgués. Galí explica:

A partir del siglo XIX se da la creación de espacios diferenciados, especializados según cada actividad. La sociedad burguesa consolidó la intimidad de la familia, promovió la separación del lugar del trabajo y el hogar. Con ello pudo darse la intimidad, casi inexistente en el Antiguo Régimen y en las sociedades precapitalistas en general. La diferenciación de espacios pronunció todavía más la

diferenciación de los papeles sexuales: el hombre tendrá una vida pública y profesional y sólo se recluye en el hogar para la vida íntima y familiar. La mujer "reinará" en la casa, en la que impondrá un estilo particular de decoración y unas pautas familiares y culturales. (p.16-17)

Así, el siglo XIX trae consigo papeles sexuales que diferenciarán al hombre y a la mujer en la sociedad. Esto provocará una marcada dualidad: hombre/mujer, público/privado, razón/sentimiento. Esto es fácilmente identificable en la Inglaterra victoriana, donde el lema "morals and manners" dominaba el actuar de las mujeres.

El papel propio de su sexo, conforme a las "morals and manners" es el de madre y esposa, y no se escatiman esfuerzos para que la mujer también lo entienda así: la pragmática dominante va encaminada íntegramente a ese fin, siendo la propia reina el ejemplo social incontestable. (Suárez Lafuente, 1988, p.196)

Así, tiene sentido que las grandes escritoras burguesas del siglo XIX hablen siempre sobre sus experiencias ligadas a la vida privada, su paso por fiestas, reuniones sociales protocolarias, poesía sobre el amor, condenadas a no salir de sus ámbitos privados. Algunos ejemplos son Charlotte y Emily Brontë, Jane Austen, Emily Dickinson y poco menos de un siglo más tarde, Virginia Woolf, quién realiza un análisis sobre las consecuencias de esta situación para la vida de las mujeres a principios del siglo XX, en varias de sus novelas y en su ensayo *Una habitación propia*.

Cuando lo privado se vuelve el espacio asignado a las mujeres, esto afecta su educación y las deja prácticamente sin ningún desarrollo profesional. Esto no significa que su papel no sea esencial, ya que son las encargadas de criar a la familia y brindar educación a los hijos, llevar las riendas del hogar, y seguir estrictas reglas protocolarias y modales rígidos, lo cual es muy importante. Sin embargo, al ser éste su "reino", muchas mujeres no tendrán independencia económica e intelectual que les permita sobrevivir sin un hombre. La sexualidad, a su vez, será un tema oscuro y vedado.

Si hablamos de México, existe una situación interesante que surge a raíz de la independencia que este país alcanza cuando se separa de España en el siglo XIX. Este hecho

traerá cambios políticos, económicos y sociales de gran envergadura, que también tendrán un peso importante en la literatura. Aquí también se da una clara separación entre lo público y lo privado, lo femenino y lo masculino pero unido a un proyecto de nación de los criollos, que idearon una forma de reemplazar a los españoles. Los nuevos mexicanos se enfrentaban a la construcción de una república y necesitaban crear ciudadanos leales a la patria.

Explica Susana Montero (2002) que podemos ver una importante incidencia del pensamiento ilustrado en la literatura del siglo XIX mexicano:

...el cual consolidó ciertos valores de la sociedad y la cultura occidentales de su época como universales humanos. Esto constituye uno de los referentes ideológicos medulares de las políticas homogeneizadoras del liberalismo social mexicano decimonónico, dentro de las cuales adquirió validez plena el establecimiento a nivel discursivo de una relación directamente proporcional entre el cumplimiento de un deber-ser modelo por parte de la población femenina, el bienestar de un tipo específico de familia absolutizado como institución social de base y el logro del progreso de la nación, entendida en última instancia como macrocosmos familiar.
(p.7)

Así, hay un modelo del deber ser aplicado a las mujeres mexicanas que permanece prácticamente sin cambios a lo largo del siglo XIX en escritores sumamente importantes, como Lizardi o Altamirano, que se preocuparon sobremanera por establecer una guía para los ciudadanos del México independiente.

Estos autores pertenecen a épocas radicalmente distintas: Lizardi fue testigo de la lucha de independencia (nació en 1776 y murió en 1827) mientras que Altamirano nació cuando México ya era una nación (1834) y murió rozando el siglo XX (1893). Sin embargo, a pesar de que estos escritores ni siquiera se conocieron, y presenciaron un México diferente, sus ideas respecto a la mujer y su papel en la nación son sumamente similares y nos proporcionan una idea muy clara del ideal de mujer mexicana que permaneció prácticamente inmutable a lo largo del siglo XIX.

El primero, José Joaquín Fernández de Lizardi, conocido como *El Pensador Mexicano* y autor del famosísimo *El Periquillo Sarniento*, comenzó en 1818 la publicación

por pliegos de una obra llama *La Quijotita y su prima*, que se convertiría en el primer *Manual de Educación de la mujer*, como explica González y Lobo (p.53).

Así mismo, explica González y Lobo (2007) que “Los temas del libro giran alrededor de la idea de que la ignorancia produce esclavitud y desgracias y la ilustración es la fuente de la libertad, la abundancia y la felicidad. Las cuatro partes principales de este Manual nos permiten entender los cuatro temas principales que el autor consideraba ideal para instruir a la mujer de su época.” (p. 53-54)

Lizardi habla de la importancia de la lactancia materna y de lo esencial que era que las mujeres educaran a sus hijos personalmente. Las mujeres debían recibir una educación enfocada en el aspecto doméstico, ya que su misión era ser madres. Sin embargo, este pensador apoyaba que se volvieran mujeres ilustradas, ya que creía en su capacidad intelectual, cosa que no era común en esa época. Lizardi creía que entre más mujeres ilustradas hubiera, más ciudadanos ejemplares habría para la nación. Cabe mencionar que la mujer siempre era vista como compañera del hombre, quien era visto como “el protector” y quien se movía hacia el progreso.

Lo que la niña debía aprender eran “los principios que debían normar la vida de familia, como las reglas y deberes de los padres para con los hijos, del esposo para con su esposa y de los hijos para con los padres...En la mujer recaía el buen o mal éxito de su familia, por lo que había que enseñarlas a ser buenas esposas y madres de familia católicas”. (p. 53-54) Desafortunadamente, las ideas de Lizardi solo llegaban a las clases altas, por lo que esta educación estaba dirigida a una pequeñísima porción de la población.

Por otra parte, prácticamente a finales del siglo XIX podemos observar ideas muy similares en las novelas de Ignacio Manuel Altamirano, autor de *Clemencia y Navidad en las Montañas*. Este político y autor era considerado un “ciudadano ejemplar” y respetado por los intelectuales mexicanos. En su literatura, vemos una fuerte presencia del romanticismo, cuyas características se explican brevemente en este apartado por Chávez Salazar (2020):

La corriente romántica debía reflejar las peculiaridades de las naciones, por tal motivo, los intelectuales mexicanos vieron al romanticismo como un instrumento para llevar a cabo sus grandes proyectos nacionalistas que eran transmitidos a través de las obras literarias(...) El romanticismo había despertado el interés por el pasado,

en el caso de México, con la intención de mostrar los errores y los aciertos de la dominación española y la exaltación de la naturaleza del país con motivos tradicionales, legendarios, misteriosos o heroicos, para que con eso se hiciera una búsqueda de lo propio... Las obras románticas mexicanas están impregnadas de la melancolía, los amores imposibles, los paisajes de brumas, las pasiones crepusculares, la fascinación por los mundos “exóticos”, personajes de los distintos estratos sociales y el color local. Las cosas del exterior como el clima, las estaciones del año y el aspecto físico de las personas, muchas veces eran comparadas con los estados de ánimo. (p.30-31)

En *Navidad en las Montañas*, Altamirano busca construir una utopía que mostrara la importancia de mantener a la religión al servicio de la nación y a educar al pueblo moral e intelectualmente. En esta obra el personaje femenino, Carmen, es ejemplo de la mujer modélica para la nueva nación: leal a la patria y a su verdadero amor, callada, amable, honrada, futura madre ilustrada.

Montero (2002) realiza un análisis exhaustivo del personaje femenino en la literatura romántica del siglo XIX mexicano y llega a la conclusión de que la imagen femenina nacional se consolidó en tres figuras básicas: el ángel del hogar, la heroína y la mujer ilustrada. (p. 92) Las tres tienen en común el espacio doméstico como eje. Nos proporciona varios ejemplos de cada una de estas figuras, en las que no podemos indagar a profundidad debido a la naturaleza de este trabajo. Sin embargo, cabe mencionar que el ángel del hogar fue la que mayor desarrollo logró a nivel discursivo a lo largo del siglo XIX y puede verse incluso en la poesía erótica de Amado Nervo. El ángel del hogar es una mujer de gran hermosura, su tez es normalmente blanca, es pura e indefensa. Podemos encontrar ejemplos de esta mujer ideal y prácticamente celestial en la poesía de Manuel M. Flores, Manuel Acuña, Ignacio Manuel Altamirano, Agustín F. Cuenca. Un buen ejemplo lo podemos encontrar en el poema *Por eso*, de Manuel Acuña (1872), del que dejamos un pequeño fragmento:

Porque eres buena, inocente
como un sueño de doncella,

porque eres cándida y bella
como un nectario naciente...

A su vez, la mujer ilustrada fue el producto más representativo del discurso liberal decimonónico y la que tuvo gran correspondencia con el proyecto de modernización nacional. “Caracterizaba a un sujeto culto, racional, amante del orden y de la higiene, ajeno a todo fanatismo, útil a su familia y, a través de ésta, a la sociedad” (Montero, 2002, p. 95). Ejemplos de este ideal pueden verse en *El álbum mexicano*, semanario publicado por Ignacio Cumplido con el objetivo de propagar las “sanas ideas”. Por otra parte, la figura de la heroína fue la que menos impulso obtuvo en la literatura mexicana, aunque podemos encontrar dos ejemplos destacables: La madre heroica de *La hija del judío* de Justo Sierra O’Reilly y *Trinidad de Juárez*, personaje principal de la novela del mismo nombre, escrita por Manuel Payno.

Finalmente, Montero realiza una esquematización del ideal femenino romántico, que ella llama “los mil modos de la subordinación” y explica que los rasgos denotativos de “la verdadera feminidad”, aunque sufrieron cierta evolución a lo largo del siglo XIX, implicaban aspectos de carácter:

1. Espacial: sujeto netamente doméstico que debía llevar a cabo todas sus facultades creadoras mediante el cumplimiento de sus roles productivos-cocina, costura, aseo-y reproductivos –de orden biológico o social. Todo ello al servicio del buen desarrollo de la familia y de la nación.
2. Físico-biológico: la mujer como ser delicado y frágil “por naturaleza”, aunque con gran resistencia corporal frente al dolor. El ideal femenino era de figura grácil, esbelta, flexible, con manos y pies pequeñísimos y piel blanca. Extremadamente sensible, con menor capacidad intelectual del hombre. Su belleza física era una de las virtudes más relevantes.
3. Moral y/o espiritual: la mujer representada como un ser-para-otros, espontánea, generosa, piadosa, devota, pero no fanática, resignada, sufrida, fiel, obediente. Era considerada el indicador del estado moral de su familia y de la sociedad en general.

4. Sexual: la mujer podía ser amorosa, pero no ardiente; receptiva para el sexo, más siempre candorosa y casta. No podía arriesgar su virginidad sino bajo la garantía legal del matrimonio y el ejercicio de su sexualidad debía estar orientado exclusivamente hacia la procreación. (p.104-105)

Es frente a este modelo de mujer ideal que surge la *femme fatale*, quien es un personaje que se rehúsa a permanecer dentro de la rígida moral y el deber ser femenino, siendo una mujer sexual, atrevida e independiente, que hace tambalear al estatus quo.

1.2 La *femme fatale* literaria en el siglo XIX

La *femme fatale* literaria del siglo XIX halla sus orígenes, según Erika Bornay (1995), en el primer romanticismo, en la pluma de Goethe. “El autor alemán nos proporciona un boceto muy acabado de *femme fatale* en la figura de la condesa Adelaida, personaje destacado de la obra teatral *Götz Von Berlichingen*.” (p.118)

Adelaida es una mujer impulsada por la ambición, que, ayudada por su belleza, utilizará a los hombres para sus fines, provocará desgracias, traiciones y muertes, incluida la del protagonista. Otra contribución a la gestación de la *femme fatale* proviene de Mathew Gregory Lewis, escritor inglés que publicó *El monje*, novela gótica de 1795 cuya protagonista, Matilde, es una mujer letalmente seductora y es en realidad un instrumento del maligno que seduce al fraile Ambrosio y lo lleva a buscar los más lujuriosos placeres, realizar las más horribles acciones, incluida la violación y el asesinato. Finalmente, el fraile muere de forma cruel y violenta.

También cabe mencionar a John Keats y su balada *La Belle Dame sans Merci*, que habla sobre un caballero que cae en los hechizos de la bella dama sin piedad, y a *Las diabólicas*, de Jules Barbey D'Aurevilly, un escritor francés romántico, pero que sería un modelo a seguir para los decadentistas. Encontramos tres cuentos en este libro: “La cortina carmesí”, “La dicha en el crimen” y “El secreto de una partida de whist”. En estos relatos encontramos a tres *femmes fatales* que cometen crímenes, se dejan llevar por sus pasiones y son más astutas que cualquiera de los personajes de la novela. Son *femmes fatales* en las que

podemos ver reflejados los tópicos que mencionaremos en el siguiente apartado. Para hablar del personaje literario de la *femme fatale* es también necesario hablar del decadentismo, un movimiento literario que surgió en el último tercio del siglo XIX. Éste surgió en Francia y luego llegó a Hispanoamérica y tuvo especial relevancia en México.

Dice Larrauri Olgúin (2018) respecto al decadentismo:

La posición decadente finisecular se esforzó por representar estética y literariamente el estado de sublime deterioro que sufría el espíritu. Decadente es aquél que sufre la atomización que anuncia la modernidad. Aquel que ve, como mártir, nacer las metrópolis, el ascenso del capitalismo industrial, y con ellos, ve también nacer la pérdida de lo singular y de la sensibilidad. (párr. 4)

Los decadentistas se rebelaban contra las normas burguesas, contra todo compromiso social, todo refinamiento y toda cotidianidad. Rechazaban al positivismo, al realismo y al romanticismo. “Hay en el decadente un hastío, una atracción por el *gouffre* (el abismo) y por la muerte, una conciencia de crisis, un explorar los dominios plutónicos, morbosos y letales...” (Bornay, 1995, p.103) Así, la *femme fatale* será producto de la perversidad espiritual y moral del escritor decadente.

Producto de la novela exótica y decadentista, podemos tomar como ejemplo la obra de Théophile Gautier, *Une nuit de Cléopâtre* (1845), cuya protagonista hace asesinar por la mañana a los amantes que han pasado la noche con ella. Cleopatra se presenta como una “mantis religiosa”, que mata al hombre con el que ha tenido relaciones sexuales (Bornay, 1995, p. 119).

Explica Bornay que, para romper con la cotidianidad pequeño-burguesa, el decadente buscará deleites (que a veces derivarán en perversidades) opuestos a los del hombre común. Sus placeres serán “modernos” y “urbanos”. (p.104) Se alejarán de la naturaleza y lo rural y se enfocarán en las grandes ciudades. La poesía decadente será erótica y lúgubre, los escritores admirarán a la muerte y las pasiones desbocadas.

Así, tendrá sentido que los decadentes se sientan atraídos por una mujer alejada del ideal puro, sensible y recatado del romanticismo y se sientan inspirados por una mujer fuerte, dominante y poderosa, (características asociadas a lo masculino) que a menudo tendrá una

apariencia extremadamente sexual, a veces andrógina. Los decadentistas crearán a la *femme fatale* fijándose en Lilith y no en la virgen María, aproximándose al pecado y no a la salvación. Dice Assumpta Camps (2011):

Ante el ídolo de la “femme fatale”, el hombre se representa en el fin de siglo como un joven inexperto, invirtiéndose la relación tradicional hombre-mujer: del carácter sádico y el rol activo del héroe byroniano pasamos a la complacencia en el masoquismo y la adopción de un rol pasivo respecto a la mujer-diosa, donde se evidencia la obsesión por la figura del andrógino que caracteriza el fin de siglo. Todos los rasgos de la “femme fatale” contribuyen a perfilar esta relación asimétrica entre los sexos, por la cual se acentúa la definición en negativo del hombre finisecular no sólo como joven e inexperto (antítesis de la “belle dame sans merci”, mujer que acumula toda la experiencia del mundo), sino claramente como “powerless victim” frente a ella. (p.9)

Así, hallaremos ejemplos de la *femme fatale* francesa en poemas de *Las flores del Mal*, de Charles Baudelaire. Por ejemplo, en el poema XXV, dedicado a Sarah La Louchette, el escritor la describirá con adjetivos como ““Femme impure”, “reine des pêchés” (reina de los pecados), “vil animal” lo que nos muestra una antítesis entre la fascinación y el poder destructor de esta figura femenina.

Explica Larrauri Olgúin (2018) que en México el decadentismo tiene ciertas características específicas por el contexto en que se desarrolla:

En el caso mexicano, el decadentismo se coloca formando parte de un movimiento literario más amplio y que puede identificarse como el inicio de la literatura moderna en Latinoamérica. Me refiero, por supuesto, al “modernismo”.

El modernismo, como dice Domínguez Michael, es el nombre que adoptó en América Latina el cúmulo de influencias literarias -sobre todo francesas- durante el último tercio del siglo XIX. Simbolismo, parnasianismo, realismo, satanismo y decadentismo quedan identificados de este lado del Atlántico como modernismo. (párr. 13-14)

En este caso, nos interesa destacar a dos escritores que presentan *femmes fatales* con características muy precisas, que las vuelven reconocibles en cualquier sitio. Los dos escritores mexicanos pertenecen al final del siglo XIX y principios del XX. Se trata de Bernardo Couto Castillo (1879-1901) y Efrén Rebolledo (1877-1929).

Bernardo Couto Castillo es considerado un importante representante de la decadencia. En 1896 escribió un cuento que lleva por título “Cleopatra”. Esta *femme fatale* es un personaje que podemos describir de la siguiente manera, según palabras de Velázquez Alvarado (2016):

Esta mujer representa el deseo negado al hombre, quien la mira desde lejos, un narrador en tercera persona, un voyeur que observa en ella la fuerza de la naturaleza destructora y salvaje; una fiera sin moral que desgarrar todo cuanto toca tan sólo con la mirada, relegando su propia sensualidad en la crueldad de sus actos, un ser cuyo erotismo radica en el disfrute del sufrimiento ajeno. (p.48)

Nos encontramos ante una *femme fatale* sumamente erótica, de largo cabello negro (que se contrapone al cabello dorado de la *femme fragile*) que es más una fiera que una mujer. La Cleopatra de Couto es sanguinaria y tiene a todos los hombres a sus pies. Como ninguno de ellos es suficiente rival para ella, se enlaza en una batalla contra un león y muere abrazada a él. El acto supremo de su erotismo es su propia muerte.

Por otro lado, tenemos a Elena Rivas, la *femme fatale* de la novela modernista *Salamandra*, de Efrén Rebolledo. Esta novela corta fue publicada en 1919. A pesar de que este autor escribe a principios del siglo XX, los temas, el estilo y las imágenes de los autores franceses del siglo XIX están muy latentes en su literatura. Las siguientes palabras, escritas por Ángel Ortuño (2015) para la presentación de esta novela, describen a Elena Rivas y su esencia como *femme fatale*:

Elena Rivas, la protagonista de esta novela, es una “diosa sagradamente perversa, sacerdotisa de la belleza maldita... mujer-vampiro, también araña, reveladora, despertadora del masoquismo congénito de sus víctimas”. Es esa

salamandra que, según lo afirmara Plinio el Viejo en su Historia natural, se engendra como serpiente “en la espina dorsal del hombre”. El hombre, en este caso, es el infortunado poeta Eugenio León. Y podemos adelantarles que de su espina dorsal no quedará vértebra sana al correr de estas páginas. (p.10)

Elena Rivas también es una mujer de largo cabello negro, mirada felina y maldad inigualable. Es una mujer que lleva a la destrucción total a aquel que se atreve a amarla. Es, además, una mujer moderna, culta, que desafía las reglas de conducta de la sociedad mexicana. Elena Rivas incluso fuma, y se junta con hombres sin importarle lo que digan de ella. El poeta Eugenio León es la víctima de esta mujer inolvidable, y termina suicidándose con el mismísimo cabello de Elena Rivas porque no soporta el rechazo de la mujer.

Estas dos mujeres (la Cleopatra de Couto y la Elena Rivas de Rebolledo) se ajustan perfectamente a las características que Erika Bornay les asigna a los personajes femeninos para catalogarlos como *femmes fatales* literarias, las cuales son: una belleza turbia, contaminada, perversa. Una cabellera larga y abundante, y en muchas ocasiones, rojiza. Un color de piel que pone acento en la blancura, y ojos claros, mayormente de color verde. En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacarán por su capacidad de dominio, de incitación al mal y su frialdad, que no les impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal. (Bornay, 1995, p.115)

Apoyados en Bornay y en la tesis de maestría de Rosa Mendoza Valencia sobre *Salamandra*, en el siguiente apartado enumeramos los tópicos de la *femme fatale* para ser capaces de señalar las características de una *femme fatale* literaria de los siglos XIX y XX y lograr rastrearla hasta nuestro siglo XXI.

1.3 Tópicos literarios de la *femme fatale*

En su tesis titulada “Tópicos de la *femme fatale* en *Salamandra*, de Efrén Rebolledo” Mendoza Valencia muestra una clasificación muy interesante que nos permite distinguir tópicos de la *femme fatale* en la literatura del siglo XIX y principios del XX, la cual nos

ayuda a definir si un personaje tiene ciertas características que se han repetido a lo largo del tiempo y que nos permiten catalogarlas como *femmes fatales*.

Al hablar de tópicos literarios descubrimos que existen varias definiciones de distintos autores a las que podemos acudir. En esta ocasión, hablaremos del tópico como “un lugar común”. Mendoza Valencia (2012) señala tres características:

En primer lugar, podemos decir que son creencias presentadas como comunes a cierta colectividad, por lo que no representan una aportación, sino un soporte del discurso literario; por otra parte, el tópico se presenta como general, en el sentido de que vale para una multitud de situaciones diferentes de la situación particular en la que el discurso lo utiliza y, por último, se marca su carácter gradual, pues abarca una segunda idea. (p.44)

Mendoza Valencia explica que existen tópicos literarios que son transitorios y dice que éste es el caso del de la *femme fatale*. Nos explica que, como manifestación literaria, el tópico de la *femme fatale* surgió en el siglo XIX y en ese mismo siglo se agotó. Afirma que en el siglo XX encontramos mujeres fatales no como construcción literaria, sino cinematográfica. No estoy totalmente de acuerdo con esta idea, ya que encontramos personajes de este milenio (como Lisbeth Salander) que surgen de la literatura y tienen varias características para convertirse en *femmes fatales* contemporáneas, y prometen iniciar una nueva tradición con los tópicos que surgieron en el siglo XIX.

Mendoza Valencia también establece que el personaje de la *femme fatale* no permaneció inamovible durante el siglo XIX, sino que sufrió ciertos cambios y se armó con condiciones que permiten hablar de tres caracterizaciones que procedemos a enumerar.

Para hablar del primer tipo de mujer fatal que encontramos en el siglo XIX, Rosa Mendoza pone de ejemplo dos novelas: *El diablo enamorado*, de Jacques Cazotte y *El monje*, de Mathew Lewis. Explica que estas novelas iniciaron la esquematización de lo que conoceríamos como *femme fatale*. Estas novelas pertenecen a finales del siglo XVIII, y muestran a una *femme fatale* demoniaca:

Aquella que es una bruja de sexualidad desenfrenada que conduce al hombre a la perdición de su alma. En el transcurso del siglo tomará otras formas tales como muerte, estantigua y vampiro, y su objetivo será absorber no solo la sexualidad masculina, sino su vida. El lenguaje en esta narrativa tiende a lo solemne, a provocar

terror en quien lee y los paisajes son lúgubres, oscuros y misteriosos. Lo que transmigra de esta etapa a la literatura cuya temática es la mujer fatal, es el carácter, si no abiertamente demoniaco de la mujer, si con una clara propensión al mal. (Mendoza, 2012, p.46)

Enseguida, explica Mendoza que la segunda caracterización inicia con John Keats con “La bella dama sin piedad”, con Théophile Gautier y su novela *Una noche de Cleopatra* y con *Salambó*, de Gustave Flaubert. Se trata de la mujer fatal del llamado exotismo estético:

Representa el triunfo de los sentidos sobre la razón o el sentimiento. Uno de los elementos que identifican a esta vertiente de la *femme fatale* es la evasión hacia otras épocas y lugares remotos. (...)En esta caracterización la mujer adquiere muchos de sus tópicos: belleza, poder y riqueza. Si la mujer demoniaca persigue sobre todo el alma del amante, la exótica lleva a su última consecuencia el enfrentamiento Eros-Tánatos, pues luego del amor desenfrenado viene la muerte. (p.47)

Personajes recurrentes del exotismo exótico y que podemos identificar como mujeres fatales son Helena de Troya, Venus, Salomé, Cleopatra, Esfinge, Lucrecia de Borgia. En esta caracterización también se presentará el baile como método para seducir y someter al hombre. Por ejemplo, Salomé, la famosa mujer que sedujo a su tío mediante el baile. Este personaje femenino será recuperado en el siglo XIX por Oscar Wilde, quien escribirá la tragedia de *Salomé* en 1891. Además, las *femmes fatales* de este periodo poseerán una fuerte sexualidad lujuriosa y felina (su sexualidad será tan fuerte que se hará referencia a su animalidad, se dirá que se mueven con la gracia de los felinos, por ejemplo).

Para estas *femmes fatales* los ambientes en que se mueven serán, también, muy representativos:

Los ambientes tienen una especial significación: son estuche de la joya que guardan, por lo que, como ella, son espléndidos, brillantes, lujosos...y artificiosos. De ellos destacan los espacios externos en los que se desenvuelve la cotidianidad de la mujer: palacios, templos, estancias, salones de banquetes...todos opulentos,

grandiosos. Por otro lado, están los espacios interiores, personales, íntimos, a los que tienen acceso solo unos cuantos: los amantes elegidos, las esclavas y la dueña de todo ello. (Mendoza, 2012, p.48)

Finalmente, la *femme fatale* siempre tendrá un amante que proviene de fuera de su mundo de riquezas y derroche. Estos hombres son interesantes porque en su mundo cotidiano son considerados héroes, intelectuales, personas muy importantes, pero en el mundo de la *femme fatale* serán criaturas desgraciadas, débiles y dóciles víctimas a las que incluso la muerte les proporcionará gozo.

La tercera caracterización de la *femme fatale*, según Mendoza, la podremos encontrar en *La maja y el Torero*, de Gautier, *Carmen*, de Prosper Mérimée y, por supuesto, *Salamandra*, de Efrén Rebolledo.

La mujer fatal como personaje “real”: la mujer que no es demonio ni hechicera, ni diosa, ni personaje histórico, ni vivió en épocas remotas. Además de las características físicas y morales de la *femme fatale* exótica, de los ambientes lujosos en los que se desenvuelve y del lenguaje preciosista con el que se expresa y es descrita, la mujer fatal “real” aporta otros tópicos: el primero de ellos es que se trata de un personaje contemporáneo que sobresale por su modernidad, su elegancia y su libertad, que vive sola y no depende del hombre ni económica ni emocionalmente.(...) Otro lugar común es su extranjería o cierto grado de no pertenencia al lugar en el que ocurren las acciones. (p.49)

Es importante especificar que, sin importar a qué caracterización pertenezca, sea una dama de la nobleza, un demonio, una prostituta, una diosa o un personaje histórico, la *femme fatale* siempre se diferenciará del resto de las mujeres por su rol activo en la relación de pareja, dominará a su contraparte con crueldad mediante su sexualidad desenfrenada o bien, mediante su frigididad e insensibilidad. Al no lograr poseerla, y presa de un deseo sexual insoportable, el hombre terminará destruyéndose a sí mismo.

Otros tópicos destacables y que pueden estar presentes en cualquiera de las caracterizaciones, será su carácter de mujer artificial y amante estéril, pues ninguna de ellas,

sin importar su activa vida sexual, se embarazará. Además, todas recurren al adorno externo como artimaña de seducción.

Es importante recordar que el hombre siempre asumirá un papel pasivo frente a ella, y será inferior en todos los sentidos: joven, pobre o con menos recursos económicos, con una menor experiencia en el trato con el otro sexo. La mujer fatal será siempre superior a él y lo llevará a la destrucción en la gran mayoría de los casos.

2. La figura de la *femme fatale* en el cine

En este capítulo haremos un acercamiento a la figura de la *femme fatale* en el cine, que se implantó y desarrolló durante el siglo XX. Sostenemos que esta *femme fatale* tiene su inspiración en la literatura, y que fue retomada y modificada por el cine. Más adelante nos enfocaremos en el cine negro estadounidense y en la *femme fatale* que proviene de éste, ya que es la mujer fatal cinematográfica que tiene más parecido con las protagonistas del filme *Rencor tatuado*. Finalmente, mencionaremos a la *femme fatale* dentro del cine mexicano, pues fueron un referente importante para el director de *Rencor tatuado*, Julián Hernández.

2.1 La mujer en el cine de principios del siglo XX.

Al igual que en la literatura, la figura de la mujer en el cine del siglo XX responde a ciertos estereotipos y mandatos sociales que fueron modificándose con el tiempo. Explica Iria Sánchez del Molino (2015) que los personajes femeninos del cine de Hollywood en las películas dramáticas de sus inicios eran mujeres “de ojos candorosos, bondadosas, dulces y algo simples, del tipo de las hermanas Lillian y Dorothy Gish –Lillian fue la intérprete favorita de David Wark Griffith–, junto con Mary Pickford” (p.89).

La preferencia de los espectadores se inclinaba hacia una mujer dócil, sumisa y enamorada, dispuesta a respetar y obedecer a un hombre y a su familia en todo. También existían mujeres “malas”, que siempre eran castigadas ejemplarmente.

En este sentido, dice Estela Bernad (2013) que es posible observar que “los papeles que representa la mujer en el cine están relacionados con funciones sexuales: mujeres vírgenes (mujer blanca) y mujeres vampiresas (mujer roja)” (p.181). Así, cada estereotipo de mujer se desenvuelve en un ambiente diferente. Por un lado, la mujer blanca pertenecerá al espacio privado, doméstico, será la mujer ángel, madre, hermana, esposa y novia ideal. Por otro lado, la mujer roja se moverá en el espacio público, en la esfera laboral ocupada por los hombres, será malvada y consumible.

Podemos encontrar a la mujer virginal y blanca, por ejemplo, en los largometrajes melodramáticos de Griffith. En *Corazones del mundo* (1918), se muestra a una novia virginal que espera a que su prometido vuelva, con su traje blanco de novia y su inocencia intacta. En *El nacimiento de una nación* (1915) sucede prácticamente lo mismo: tenemos a dos dulces protagonistas blancas e inocentes: Elsie Stoneman y Margaret Cameron. Estas mujeres son, de cierta forma el “premio” con el que se recompensaba a los protagonistas y antagonistas de los filmes.

Grandes protagonistas de novelas del siglo XIX llegarán a la gran pantalla y cautivarán a la audiencia. Por ejemplo, Greta Garbo será Anna Karenina en 1935 y Jennifer Jones será Madame Bovary en el filme de Vincent Minnelli de 1949. Estas bellísimas mujeres terminarán mal por salirse del camino asignado. A pesar de ser bellas y aparentemente perfectas, incurrirán en pecados que las perderán en lo físico y espiritual y habrán de ser castigadas. Este fin ya viene determinado en las novelas, pero el cine les dará una cara a todas esas heroínas trágicas.

Serán incontables las mujeres virginales (blancas) que aparecerán a lo largo del cine del siglo XX. Sin embargo, en el presente inciso nos interesa recalcar a aquellas *femmes fatales* que surgieron a partir de la literatura y que nos permiten identificar ciertas características específicas de una *femme fatale*. En el siguiente apartado haremos un sencillo recuento de las primeras *femmes fatales* en aparecer en el cine mudo y llegaremos hasta las del cine negro estadounidense y mexicano.

2.2 Un breve vistazo a la *femme fatale* en el cine

Frente al puritanismo y las heroínas blancas e inocentes de la época, surgieron mujeres seductoras, perversas y malvadas que atrajeron la atención del público mucho más que las angelicales. Se trataba de las *vamps*, mujeres devoradoras de hombres que eran bellas y tenían un gran poder de seducción. La vamp, según Sánchez-Verdejo (2013) “es sinónimo de mujer fatal y está íntimamente asociada al sexo” (p.372).

Dice Sánchez del Molino (2015): “Así pues, la antecesora de la *femme fatale* fue la *vamp* –abreviación de vampire (vampiro)–, personaje cinematográfico inventado por el cine

danés; mujer singular, misteriosa y seductora que volverá locos a los hombres, arrastrándoles a la ruina económica y moral” (p.90).

La *vamp* será una mujer que vive de la desgracia de sus víctimas y que terminará teniendo un destino tan funesto como el de sus presas. Esta mujer representará la destrucción mediante el sexo y será sexualmente agresiva. La *vamp* se acercará a los hombres, y les extraerá su vitalidad.

Al jugar sus cartas, despliega la mitificación relativa al hecho de que el sexo es provocación y alteración del orden establecido. En una sociedad que surge marcada profundamente por el puritanismo, la antonomasia sexo-puritanismo se establece desde el primer momento. Este punto de partida puritano es el que marca que la muerte o la sumisión a sus oponentes masculinos sea el desenlace de la película, no sin presenciar unos momentos memorables de enfrentamiento entre ambos personajes, a saber, hombre-mujer, bien-mal, sexo-puritanismo. (Sánchez-Verdejo, 2013, p.373)

El antecedente de lo que puede denominarse una *vamp* en el cine se presenta en la figura de la actriz Asta Nielsen, quien hizo el papel de Magda en *Afgrunden* (El abismo), filme danés de 1910. En este filme mudo de menos de 40 minutos, Nielsen es una mujer que cambia radicalmente de personalidad: de una profesora de piano culta y formal pasa a ser una mujer sensual, provocativa y apasionada cuando se fuga con un cirquero.



Imagen 1: Afgrunden (0: 3 '47 '')

En esta primera fotografía podemos ver a Magda como la recatada profesora de piano, vestida de blanco, con el cabello en orden y una actitud recatada e inocente. Si vemos el filme,

notamos que esta Magda es delicada, educada y sencilla, aunque siempre tiene una actitud un poco rebelde que el espectador puede detectar, incluso cuando aún no se ha escapado con el cirquero.



Imagen 2: Afgrunden (0: 23'02'')

Esta segunda fotografía retrata a Magda después de escaparse con el cirquero, cuando ya es su amante y actúa con él en un espectáculo. Notamos su cabello alborotado, su vestido negro y sensual y su actitud desafiante y dominante. En esta misma secuencia copia los movimientos viriles de su compañero, dando la impresión de que tiene una fuerza masculina que antes no se mostraba. En esta escena baila seductoramente alrededor del hombre, al que además tiene amarrado con cuerdas, mientras los demás hombres la observan, fascinados. Es una escena sumamente provocadora.

Al final del filme, Magda asesina a su amante cirquero por accidente y es detenida por la policía. Al dejarse llevar por sus ansias y deseos sexuales, acaba destruyéndose a sí misma. Podemos observar que este personaje se mueve en el espacio público, trata de igualarse a un hombre y es por eso por lo que termina mal.

La actriz considerada la original *vamp* norteamericana fue Theda Bara, quien encarnó a una vampiresa en el filme *A fool there was*, de 1915, dirigida por Frank Powell. Este filme está basado en un poema del escritor británico Rudyard Kipling. Esta actriz también interpretó a *femmes fatales* tan célebres como Carmen (1915), Cleopatra (1917) y Salomé (1918). El mismo nombre de esta actriz la catapultó a la fama como mujer fatal, ya que era un anagrama de las palabras “muerte árabe” (Arab Death).



Imagen 3: Theda Bara en Cleopatra (1917)

En la foto superior observamos a Theda Bara caracterizada como Cleopatra. Podemos notar sus enormes ojos delineados con kohl. Su mirada seductora debía ser penetrante e intimidante para seducir a cualquier hombre que se cruzara con ella. En esta fotografía podemos observar su seductor sostén de serpientes (las serpientes son símbolo de pecado) y su expresión decidida y amenazante. De este filme solo se conservan algunos segundos, ya que con la implantación del Código Hays (1934) se decidió que la figura semidesnuda y provocativa de esta Cleopatra era demasiado para la audiencia y el filme fue destruido.

Cleopatra fue interpretada por varias actrices del cine silencioso y del cine sonoro. Como ejemplos podemos mencionar el cortometraje mudo del director francés Georges Méliès, *Cléopâtre*, de 1899, o el filme de 1912, *Cleopatra*, con Helen Gardner, dirigida por Charles L. Gaskill. Una versión sonora reconocida de Cleopatra es la de Cecil B. DeMille de 1934, con Claudette Colbert como la reina egipcia. De esta última:

El personaje encarnado por Colbert responde a los tópicos creados sobre Cleopatra, el erotismo y la seducción son los elementos clave de su interpretación. Una mujer que seducía haciendo uso de un ambiente colosal y sensual, trataba el sexo con naturalidad -algo tabú para la sociedad americana de entonces-, haciendo alarde del libertinaje asociado a la imagen que en Occidente se tenía del sensualismo oriental (García Martín, 2018, p. 55).

Otro personaje interpretado frecuentemente fue Salomé. Se puede hablar de la Salomé del cine mudo interpretada por Florence Lawrence, del director Stuart Blackton (1908) o la Salomé de Theda Bara, en la película dirigida por Gordon Edwards en 1918. Estas Salomé

estaban inspiradas en la obra de Oscar Wilde. Se recuerda especialmente la Salomé interpretada por Rita Hayworth en 1953 por su sensual danza de los siete velos. La hechizadora danza de Hayworth continúa hasta que ésta queda con el último velo que hace que parezca que se encuentra desnuda. Así, ni el espectador ni su tío pueden resistirse a ella.

Otra de las mujeres fatales más reconocidas hasta nuestros días es la actriz Marlene Dietrich, que dio vida a Lola Lola en el filme alemán *El ángel azul*. (Basado en una novela de 1905, de Heinrich Mann). Esta mujer fatal es una bailarina y cantante (de nuevo vemos el baile como elemento de seducción) que es erótica y lasciva, que cautivará a un hombre y lo conducirá a la ruina y finalmente a la muerte.

Da Angélica García Manso (2006) algunas características que nos permiten definir a Lola Lola como una clara *femme fatale*:

La cantante de El Ángel Azul es una mujer de gran atractivo físico, de la que emana una enorme fuerza erótica y carnal que la convierte en objeto de deseo para cuantos la contemplan. (p.185)

La protagonista del filme alemán escoge por pareja a un hombre cuya edad es considerablemente superior a la suya, circunstancia que se aprecia en buen número de las denominadas «mujeres fatales». (...) La característica de mayor peso a la hora de definir a Lola-Lola como «mujer fatal» viene dada por el hecho de que ésta empuje a Immanuel al derrumbamiento profesional (si bien, a diferencia del relato de Mann, en el filme Rath no es destituido de su cargo, sino que es él quien abandona su profesión) y a una completa aniquilación personal. (p.187)

También es interesante mencionar a Antinea, mujer fatal del filme *Die Herrin von Atlantis* (La Atlántida), de 1932. Esta mujer llega a la maldad extrema, se alimenta del semen de los hombres y después los asesina. Dice Sánchez del Molino (2015) que “los cabellos enroscados de la Antinea de Wilhelm Pabst se asemejan a un cúmulo de serpientes enroscadas, similares a los reptiles en movimiento que forman la cabellera de Medusa” (p.111).

Así, se puede relacionar a esta mujer fatal con especies del mundo animal, viéndola como una: “Verdadera mantis religiosa o santateresa que devora al macho después del

acoplamiento; una gata que espera tendida que aparezca su presa para iniciar la cacería; erótica y sinuosa cual serpiente hipnotiza al hombre con sus movimientos y como la araña teje una red hecha de seducción y engaños de la que nadie puede escapar” (Sánchez del Molino, 2015, p.112).

Estas son algunas de las *femmes fatales* más representativas del siglo XX, muchas de las cuales tienen su origen en una novela o una obra de teatro.³ Enseguida, hablaremos de las *femmes fatales* del cine negro estadounidense y de las del cine negro mexicano.

2.3 Cine negro estadounidense y la *femme fatale*

Fueron dos críticos franceses quienes desarrollaron el nombre de *film noir* en 1946, cuando ya existía una amplia producción de este tipo de filmes: Nino Frank y Jean-Pierre Chartier. El estudio de este género se popularizó desde entonces y se volvió “un ejemplo único de un estilo de cine, totalmente americano”(Silver, 1988). Este género ocupó un papel fundamental en la historia del cine durante las décadas de 1940 y 1950.

El film noir engloba una “serie de películas que la crítica francesa distinguía por una peculiar fotografía basada en claroscuros y por tratar aspectos sombríos de la sociedad.”(Galán Felipe, 2017, p.4) Así mismo, mostraban tramas en las que el crimen cobraba un papel protagónico, así como la muerte, la ambigüedad de los personajes y la violencia. Alfonso Ortega Mantecón explica en su extensa investigación:

El cine negro se encuentra firmemente anclado al momento histórico y el contexto social estadounidense en el que nació. Ante todo, es posible destacar cinco grandes pilares que funcionan como sus orígenes y raíces: 1) la guerra (y su respectivo desencanto), 2) el realismo de la posguerra, 3) la novela negra conocida por el

³ Hay incontables *femmes fatales* en el cine del siglo XX, algunas tan interesantes como el robot “María” de *Metrópolis*, filme alemán de 1927 dirigido por Fritz Lang, que cuenta con una propuesta muy innovadora de ciencia ficción, entre muchas otras, pero para alcances de este trabajo solo se darán algunos de ejemplos representativos.

anglicismo *harboiled fiction*, 4) el expresionismo alemán y 5) el Código de Producción. (Ortega, 2021, p.211)

Después de la Segunda Guerra Mundial, la población norteamericana entró en una profunda desilusión generalizada. A pesar del crecimiento urbano y las nuevas posibilidades socioeconómicas, las personas sufrieron una crisis de identidad. Durante la guerra, el gobierno promovió la participación de las mujeres en la vida pública, y éstas poblaron oficinas, fábricas y universidades. El regreso posbélico de los veteranos de guerra implicó el regreso forzado de las mujeres a sus hogares, cuando habían tenido una amplia participación en las labores públicas durante la guerra y se habían convertido en las proveedoras de sus familias. Explica, Thomas Schatz (1981), refiriéndose al cine negro estadounidense:

Dos tendencias intelectuales y literarias de moda en el período fueron el existencialismo y la psicología freudiana, las cuales articulaban formalmente las inquietudes individuales, familiares y de la cultura de masas que estaban perturbando a los EE. UU. de posguerra. Estas inquietudes tiñeron al tradicional héroe macho-redentor y a la heroína domesticada de Hollywood con una cierta ambigüedad y produjeron otros dos caracteres que integraron la constelación de personajes: el psicópata brutalmente violento y sexualmente confundido y la, adecuadamente llamada, mujer fatal, esa seductora descarada que presiona al héroe y cuyos motivos y lealtad generalmente son puestos en duda hasta los momentos finales del filme. (p.3)

En este contexto, la mujer fatal era muchas veces el personaje principal de las películas y manipulaba al líder masculino, ya fuera para traicionarlo o para domesticarlo. Así, la *femme fatale* del cine negro estadounidense fue un personaje fuertemente vinculado a una coyuntura de posguerra. En lugar de impulsar los movimientos feministas de la época o la mano de obra femenina, la *femme fatale* del cine negro fatalizaba y sancionaba a la mujer que aspiraba a más que la vida doméstica, conyugal y maternal. Así, todas las mujeres que se habían percatado que podían ser independientes, eran fuertemente criticadas y obligadas a volver a su vida de antes de la guerra. En palabras de Ortega (2021):

Las mujeres independientes, profesionistas y estudiantes que aspiraban a algo más que la vida doméstica, se convirtieron en las nuevas fatales del séptimo arte, donde el deseo de progresar, conseguir una fortuna e independencia respecto al varón fueron vistos como cualidades de su fatalidad. El cine negro es el género que muestra paradigmáticamente esta dinámica de fatalización de aquellas mujeres que se apartan de la mística de la feminidad e “invaden” los campos otrora considerados como exclusivamente masculinos, como la independencia, el trabajo y la inteligencia. (p.217)

En el cine negro estadounidense, las *femmes fatales* renuncian a la estabilidad, conformismo y sumisión que la maternidad y el matrimonio significan en sus vidas, y superan los roles femeninos convencionales. Así, luchan por satisfacer sus ambiciones de riqueza, libertad y poder. Se rebelan en contra del esquema de mujer de clase media-ama de casa que se buscaba imponer una vez más durante la posguerra. Es interesante señalar que las *femmes fatales* del cine negro son bellas, pero más importante que eso, son más inteligentes que los hombres y es por eso que son peligrosas.

Las *femmes fatales* del cine negro estadounidense son, además de todo, personajes censurados por el Código Hays (también llamado el Código de Producción), un decreto redactado en 1930 que, como mencionamos previamente, surgió con el propósito de moderar/eliminar los mensajes inmorales sugeridos en las películas de Hollywood.

Gracias a la consolidación del Código de Producción, se estableció que de ninguna manera podría presentarse en el cine un crimen, un acto indebido o una acción que atentara contra la moral y quedara impune, pues debería mostrarse un castigo ad hoc para la fechoría y para todos los implicados en ella. Así, la mujer infiel que había manipulado a su amante para asesinar a su esposo, debía, obligatoriamente, ser sancionada por la ley —humana o divina— o por el destino. (Ortega, 2021, p. 219)

Muchas de las *femmes fatales* del precódigo o las vamps escapaban del castigo, pero en el cine negro, prácticamente todas las *femmes fatales* que cuestionaban su lugar en la sociedad tenían un fatídico destino. Por esta censura, durante muchos años se tuvo la idea de que la *femme fatale* era un vehículo del patriarcado para controlar a las mujeres. Tuvieron que pasar décadas para que esta idea cambiara y para que el personaje adquiriera una nueva significación.

Hay múltiples *femmes fatales* en el cine negro estadounidense que han sido estudiadas en varias tesis y trabajos. Solo mencionaré a las dos más representativas de las fatales domésticas⁴, aquellas que inspiraron a las que vendrían después. Se trata de Phyllis Dietrichson, del filme *Pacto de Sangre* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), y Cora Smith, de *El cartero llama dos veces* (*The Postman always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946), quienes “pueden ser consideradas el paradigma de la *femme fatale* dentro del género noir y del cine mismo”. (Ortega, 2021, p. 220)

Phyllis Dietrichson, interpretada por Barbara Stanwyck, es una mujer fatal que ansía subir en la escala social, conseguir grandes sumas de dinero y zafarse de un matrimonio en el que ha sido infeliz. Para lograr sus objetivos se vale de la seducción y la traición. Phyllis deja tras ella una larga lista de muertos como consecuencia de sus actos. Asesinó a la esposa de su marido y no le cuesta hacer lo mismo con él. Es una mujer impasible e inexpresiva que jamás muestra sus sentimientos hacia los demás.



Imagen 4: Barbara Stanwyck en Double Indemnity (1944)

⁴ Ortega Mantecón menciona que hay dos tipos principales de mujeres fatales en el cine negro americano: la doméstica y la criminal. En este caso nos parece relevante mencionar únicamente a la doméstica, pues la criminal tiene prácticamente las mismas características y sería repetitivo.

En esta imagen, Phyllis está conduciendo un automóvil mientras su esposo es estrangulado por Walter, su amante. Su expresión inmutable y su ligera sonrisa perturba al espectador y nos permite aproximarnos a su nivel de maldad. Gran parte de las secuencias climáticas de este filme ocurren de noche (territorio en que las *femmes fatales* actúan) y la construcción visual del personaje nos permite saber, antes incluso de que actúe, que es una *femme fatale*:

La construcción visual del personaje recupera numerosos elementos de la parafernalia que ha acompañado al arquetipo hasta este momento de la historia del cine, como son el cigarro y los espejos en los que la protagonista femenina se mira. Por otra parte, se aprecian adhesiones notables a la caracterización de la fatal, por ejemplo, los lentes de sol que ocultan la mirada de Phyllis; las hombreras que la hacen lucir más imponente; la ropa entallada y que muestra sus piernas. (Ortega, 2021, p-228)

Al final, Phyllis muere, víctima de sus propios actos malvados, a pesar de que en el último segundo muestra amor por Walter, su amante. Sus acciones eran de un ser tan malvado que era simplemente imposible dejarla viva. Veinte años después del estreno de este filme, cuando el Código Hays era ya solo un recuerdo, *Body heat* (1981) llegó a la pantalla grande. Sigue más o menos la misma historia. La *femme fatale* en esta ocasión es Kathleen Turner, quien interpreta a Matty Walker, una mujer casada con un hombre mayor a quien no ama. Conoce a un joven abogado, se vuelven amantes y lo convence de asesinar a su esposo. Al final él es pillado por la policía y termina en la cárcel, mientras ella acaba libre, en una lejana playa, con cocteles exóticos y un nuevo hombre. Una *femme fatale* en todo su esplendor que se sale con la suya.

Volviendo a los años del Código Hays y del cine negro, podemos hablar de Cora Smith, interpretada por Lana Turner en el filme *The postman always rings twice*. Al igual que Phyllis, Cora está atada a un matrimonio infeliz y desea ser libre. Después de una larga serie de peripecias, con el marido muerto, libre de la investigación de la fiscalía, enamorada de su amante Frank y embarazada de éste, Cora muere en un accidente automovilístico, recordándonos que las *femmes fatales* no pueden encontrar la felicidad y mucho menos pueden formar una familia, ya que sus crímenes las perseguirán hasta la muerte.

En el caso de Cora es interesante mencionar que sus vestuarios tienen cierto simbolismo, de acuerdo con Ortega (2021):

En la primera parte de la película, antes del asesinato de Nick, se le presenta casi siempre vistiendo ropas blancas y que exponen su cuerpo (blusas ombligueras, trajes de baño, pantalones cortos). Una vez muerto su esposo, la protagonista adopta el color negro como distintivo, y su cuerpo deja de tener tanta relevancia en la construcción del encuadre. Este cambio en el esquema puede relacionarse con el desprendimiento de la máscara de inocencia y víctima que tiene lugar durante la investigación del asesinato, ahora tanto Frank como el espectador conocen en su totalidad las intenciones de Cora Smith. (p. 234)



Imagen 5: Lana Turner en The postman always rings twice (1946)

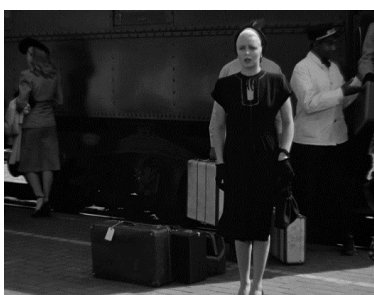


Imagen 6: Lana Turner en The postman always rings twice (1946)

No será la primera ni la última *femme fatale* en seguir un cuadro de colores que distingan la inocencia de la maldad. Estas dos *femmes fatales* son ampliamente reconocidas porque exponen con gran lujo de detalle a las mujeres fatales en el ámbito doméstico. Por supuesto, no son las únicas, pero en el presente apartado sirven para ejemplificar una figura

que tuvo sus múltiples modificaciones a lo largo del siglo XX, pero que es fácilmente distinguible.

De acuerdo con la investigadora Patti Bellantoni, hay colores que nos pueden ayudar a identificar a una *femme fatale* fácilmente. Dice Patti Bellantoni (2005): “En ocasiones, el uso del color puede darnos pistas acerca de cómo se comportarán los personajes”. (p.11) Así, el color de la ropa o del entorno de la *femme fatale* normalmente tendrá un simbolismo particular que asociará al personaje con la lujuria, la seducción, la fatalidad y la misma muerte.

De acuerdo con esto, la *femme fatale* se relacionaría con tres colores, y según Ortega (2021) significarían lo siguiente:

Rojo:

- Refuerza la arrogancia y, a la vez, indica que el personaje es analítico.
- Los rojos cálidos pueden simbolizar amor, deseo, pecado, agresividad, ira, pasión y lujuria.
- Significa peligro y prohibición.

Negro:

- Se vincula a lo malo, a lo sucio, a lo que debe ser rechazado, a lo diferente.
- Se asocia a la muerte, luto y a la oscuridad.
- Significa elegancia, fuerza y poder.
- Representa ausencia de luz, de esperanza y de bondad.

Blanco:

- Por lo general es utilizado por un personaje que es —o aparenta en el caso de la *femme fatale*— puro, inocente y sincero.
- Comúnmente representa el bien, la castidad, la perfección, la pureza y limpieza.
- Ha sido el color utilizado y vinculado con lo divino.
- Se le ha llegado a asociar con la muerte, por ser el color que adquieren los rostros de los difuntos, y con espíritus y fantasmas. (p.43)

También es importante recordar que una fatal actuará en la oscuridad de la noche, momento perfecto para seducir o traicionar.

Alfonso Ortega Mantecón (2021) también menciona otro recurso visual que ha acompañado a la *femme fatale* y que ayuda a intensificar el personaje: nos referimos al uso de espejos. El espejo representa la dualidad o las múltiples caras de un personaje, “la cara que presenta ante los demás no va a ser la verdadera, sino una máscara que la ayudará a lograr sus objetivos” (p. 46). El investigador nos presenta varios ejemplos en los que la *femme fatale* se mira en el espejo, entre ellos los siguientes: *Pandora’s Box* (de Georg Wilhelm Pabst, 1929), *La devoradora* (de Fernando de Fuentes, 1946), *Relaciones peligrosas* (de Stephen Frears, 1988).

2.4 Cine negro mexicano y la *femme fatale*.

Al tiempo que las *femmes fatales* estadounidenses dominaban la pantalla grande, los realizadores mexicanos adecuaron esta atractiva figura al contexto mexicano, y sumaron lujosas mansiones y cabarets al mundo de las fatales.

La criminalidad, el desencanto, la apatía, el pecado, la ambición y el pesimismo que distinguieron al cine negro estadounidense fueron elementos compartidos con la peculiar manifestación del género en México, elementos que se fusionaron con la vida nocturna del país, la nota roja, los roles de género tradicionales y con un star system perfectamente consolidado y que se encontraba en su momento de gloria conocido como *Época de Oro*. (Ortega, 2021, p. 285)

En concreto, el cine negro mexicano tuvo su apogeo durante el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), periodo recordado por la migración de las zonas rurales a las ciudades y una importante modernización del país gracias a la inversión extranjera. En este tiempo hubo un auge de la vida nocturna en las urbes y esto trajo un aumento muy notable del crimen en diversas regiones del país. Por vida nocturna, nos referimos al surgimiento de cabarets, casas de apuestas, prostíbulos y cantinas. Estos fueron, a su vez, los escenarios de muchas de las películas del cine negro mexicano.

Rafael Aviña (2017) denomina al cine negro mexicano con el nombre de Mex Noir (p. 13). Este tipo de películas presentará, al igual que el cine negro estadounidense, una oscuridad notoria, tanto en la estética como en las estructuras dramáticas de sus películas.

Una oscuridad que se distingue por permitir el surgimiento de las más bajas pasiones y del crimen en búsqueda del ascenso social, la fama, el reconocimiento y la obtención del placer. La ciudad de México, Tijuana y otras importantes metrópolis se convirtieron en junglas de asfalto donde el pecado, el vicio y la corrupción rondaban las calles. (Ortega, 2021, p. 287)

A pesar de su clara semejanza con el cine negro estadounidense, el cine negro mexicano desarrolló una desviación importante: sumó una gran carga melodramática a las narrativas acostumbradas. Al mismo tiempo que buscaba mantener en suspenso al espectador con enigmas y crímenes por resolver, también se proponía conmover a la audiencia con historias desgarradoras que “justificaran” el actuar de diversos personajes (es el caso de muchas *femmes fatales*). Así, estos filmes, a diferencia de los estadounidenses, tenían muchas veces un desenlace esperanzador. Aquí tuvo que ver la fuerza de la religión católica en México, ya que, con el arrepentimiento sincero y la confesión, se podía llegar al perdón de los pecados. Así, si la *femme fatale* se arrepentía de sus acciones, podía salvarse.

Al igual que en Estados Unidos, en México existía un discurso que buscaba encasillar a la mujer en los quehaceres domésticos, maternos y maritales y que rechazaba a la mujer económicamente independiente y trabajadora. Así, se mostró un reforzamiento de estereotipos en el cine y, una vez más, la dicotomía entre la mujer buena (esposas serviciales y obedientes, jóvenes vírgenes e inocentes y madres abnegadas) y la mala (prostitutas, cabareteras, mujeres infieles, lujuriosas).

No es posible hablar de un único esquema que encasille a la *femme fatale* en el cine negro mexicano, pero podemos decir que, durante la Época de Oro, la *femme fatale* encontró sus principales receptáculos en las devoradoras y las cabareteras-prostitutas:

Mientras que las primeras ansían poseer grandes fortunas y ascender en la escala social a costa de los varones, teniendo asegurado un funesto desenlace, las

segundas suelen ser el producto de una conflictiva o nociva juventud que “justifica” su fatalidad y que sugiere una expiación de los pecados cometidos y el subsecuente perdón. (Ortega, 2021, p. 290)

En este sentido, es oportuno mencionar a las *femmes fatales* mexicanas que fueron una inspiración clara para la creación del filme que nos proponemos estudiar. El director de *Rencor tatuado*, Julián Hernández, aceptó muy amablemente responder algunas preguntas⁵ respecto a su proceso para crear a los personajes femeninos de dicho filme. Mencionó tres películas mexicanas que lo inspiraron grandemente: *En la palma de tu mano*, *La noche avanza*, y *La diosa arrodillada* (protagonizada por María Félix⁶), todos filmes de Roberto Gavaldón. En este caso, solo expondremos un breve análisis de los personajes femeninos de *En la palma de tu mano*, y mencionaremos algunos detalles de *La diosa arrodillada*, ya que el director Julián Hernández tomó estos dos filmes como importante fuente de inspiración para *Rencor tatuado*.

En la palma de tu mano, filme *noir* de 1950, cuenta con las actuaciones inolvidables de Arturo de Córdova y Leticia Palma, y un guion a cargo de José Revueltas y el mismo Gavaldón. Este filme cuenta la historia de Jaime Karín, adivinador charlatán que, junto con su esposa Clara Stein, engaña a sus clientas y finge tener poderes sobrenaturales y conocimiento sobre el más allá. Un día, Clara le informa que uno de sus clientes murió recientemente, Vittorio Romano, y le dice que ella presenció una discusión entre él y su esposa, Ada Romano, en la que la amenazaba con quitarle una herencia millonaria.

Karín decide entonces chantajear a Ada Romano, pero no se espera que ésta sea una mujer ambiciosa e inteligente que lo terminará llevando a la ruina: cometerá un crimen y abandonará a la mujer que lo ama. En esta magistral película, considerada el film *noir* mexicano por excelencia, tenemos dos tipos de mujeres: la *femme fatale*, Ada Romano y la esposa fiel, Clara Stein. Clara es el ideal de mujer: es fiel a su esposo, es dulce y buena con él, y cuando descubre que éste la engaña y él la corre de su hogar, prefiere suicidarse a vivir

⁵ Leer Anexo 2: Entrevista con Julián Hernández.

⁶ María Félix interpretó a varias *femmes fatales* en películas de otros géneros, pero para motivos de este trabajo, solo nos enfocaremos en el filme que el director Julián Hernández mencionó y que pertenece a la tradición del cine negro.

sin Karín a su lado. Es una mujer incapaz de ser independiente, pero rodeada de un halo de inocencia y dulzura.

Ada Romano, en cambio, es una mujer muy hermosa que utiliza a los hombres para alcanzar sus intereses. Primero a su esposo, para tener su fortuna, luego al sobrino de éste, León, quien debe ayudarla a conseguir esa fortuna, y finalmente a Karín, que la ayudará a deshacerse del sobrino y será un personaje “como escrito en su destino”. Ada es una hábil mentirosa que es capaz de engañar a cualquier hombre que se interponga en su camino. Es muy inteligente y siempre está un paso por delante de los demás. Aparece vestida de negro en la mayoría de las ocasiones y jamás baja la mirada ante Karín, ni siquiera cuando éste la abofetea. Mantiene su mirada inmutable y su superioridad intacta. Además, es una asesina, y también cómplice en un asesinato.

Las dos imágenes inferiores son momentos claves de la película: la primera es la primera vez que Ada y Karín se encuentran frente a frente, y la segunda es la última vez que se miran, cuando el crimen ya ha sido confesado por Karín. A pesar de las circunstancias, Ada permanece con un rostro impasible, no grita llena de ira o de dolor, mantiene su temple y su orgullo hasta el último momento. A pesar de que no se sale con la suya, jamás pierde su porte de superioridad.



Imagen 7: En la palma de tu mano (0: 21'36'')



Imagen 8: En la palma de tu mano (1: 47'41'')

También es pertinente hablar brevemente de *La diosa arrodillada*, protagonizada por María Félix, filme de Roberto Gavaldón de 1947. Esta película sigue al millonario Antonio, que le regala una estatua de una mujer desnuda a su esposa Elena, como obsequio de aniversario. La modelo de la estatua es Raquel, amante de Antonio, quien le exige a éste que se divorcie de su esposa y se quede con ella. Poco después, la esposa de Antonio muere bajo circunstancias sospechosas.

María Félix es la fatal en este filme, y tiene ciertas características destacables. Es increíblemente hermosa y seductora, es bailarina, modelo y cantante, pero se enamora sinceramente de Antonio, aunque lo embauca y amenaza con decirle todo a la policía si no accede a casarse con ella. Alcanza la riqueza y la comodidad, pero no significan nada para ella sin el amor de Antonio. Al final, como toda fatal, no puede conservar el amor y cuando Antonio muere se queda sola, con la única compañía de su estatua. Sus atuendos son atrevidos y su mirada penetrante, es inteligente y no permite que sus sentimientos venzan a su razón.

En la imagen posterior podemos observar el poder de su mirada seductora y retadora, que ha de conducir a Antonio a la ruina.



Imagen 9: La diosa arrodillada (1947)

Este fue un brevísimo recorrido por la *femme fatale* en el cine del siglo XX; hay un sinnúmero de mujeres fatales cinematográficas, tantas que es posible realizar un libro entero sobre ellas. Para esta investigación, nos limitaremos a dar este breve esbozo para conocer las características que nos permiten distinguir a una *femme fatale* en el cine. Ahora nos adentraremos al análisis de nuestro objeto de estudio: el filme *Rencor tatuado*, del director Julián Hernández.

3. Rencor tatuado

El último capítulo del presente trabajo está dedicado al análisis de los dos personajes femeninos principales del filme *Rencor tatuado* (2018). Esta película mexicana, dirigida por Julián Hernández, con guion de Malú Huacuja del Toro, música de Ángel Sánchez Borges y Arturo Villela Vega, y fotografía de Alejandro Cantú, quien ha trabajado múltiples veces con Julián Hernández y con el renombrado director Arturo Ripstein, se lleva a cabo en la Ciudad de México de los años 90, y sigue a una mujer misteriosa, conocida como La Vengadora, a la que las mujeres contratan para que seduzca a los hombres que las han violado o maltratado para que los haga pagar. Esta mujer, cuando se encuentra a solas con ellos, los somete y les deja una marca inolvidable, como la que han dejado ellos en sus víctimas.

3.1 Contexto histórico del filme

La guionista y escritora Malú Huacuja del Toro aceptó amablemente responder algunas preguntas sobre su guion, y nos compartió que para escribir la historia de *Rencor tatuado* se inspiró en una noticia que hablaba sobre lo siguiente:

Los crímenes que cometían impunemente en la Ciudad de México los agentes de la Subprocuraduría de Lucha contra el Narcotráfico, a cargo de Javier Coello Trejo. Asaltaban parejas de jóvenes en sus autos, las golpeaban, encerraban al joven en la cajuela y violaban a la joven. Para mí fue un reflejo cristalino del mundo en el que estábamos viviendo bajo el régimen de Carlos Salinas de Gortari, después del fraude electoral de 1988 (aunque el significado de la palabra «fraude» se trivializó en los sexenios siguientes, en aquel entonces sí que lo fue), y de lo que nos esperaba en el futuro. (La transcripción completa de la entrevista se puede hallar en el Anexo 1)

Es por esto que la acción de la película se lleva a cabo en la Ciudad de México, en los años 90. La primera vez que Malú Huacuja presentó este guion, cuenta que nadie lo aceptó porque, según sus propias palabras, “nadie entendió en aquel entonces el significado popular y el

valor, incluso comercial, de una heroína justiciera de violadores en un mundo con un mal llamado sistema de justicia encubriendo o perpetrando los propios crímenes.”(2022) Fue hasta que apareció el novelista Stieg Larsson con la saga *Millenium*, que se popularizó la figura de la mujer justiciera, con su personaje Lisbeth Salander. Así, un guion escrito en los 90, llegó a producción más de una década después.

Podemos aventurarnos a afirmar que el guion encuentra parte de su inspiración en el deplorable récord de violencia contra la mujer que existe en México. Durante la década de 1993-2003, más de 300 mujeres fueron violadas y asesinadas en Ciudad Juárez, México. Así mismo, en nuestro país existe una cifra de feminicidios diarios que pasó de un promedio de nueve a entre 10.5 y 11, de acuerdo a la Organización de las Naciones Unidas. (Galván, 2022)

En 2021, durante la pandemia, se rompió el máximo histórico en delitos de violación, al acumular 21,188 denuncias. (Galván, 2022) Hay que pensar que existe un sinnúmero de violaciones que no son denunciadas ni tomadas en cuenta. La misma Malú Huacuja del Toro compartió que vivió dos violaciones en México, y que no tuvo posibilidad de acudir a la policía ni al sistema de justicia.

En este contexto, el 86% del territorio mexicano está bajo alerta por violencia feminicida y desaparición de mujeres y niñas. En 2021, la Secretaría de Gobernación (Segob) emitió 6 alertas de Violencia de género (AVG). Así, podemos observar que el guion de *Rencor tatuado* vio la luz bajo un contexto histórico de clara violencia contra la mujer. Crear un personaje que busca justicia para las mujeres violadas y maltratadas en México tiene mucho sentido en nuestro violento siglo XXI.

Cuando *Rencor tatuado* finalmente se estrenó, era el año 2018, un año después de que el movimiento #MeToo adquiriera fuerza internacional y propulsara una revolución feminista. En este sentido, Malú Huacuja (2022) se refiere a Aída Cisneros como “una *femme fatale* moderna, de la última década del siglo pasado, predecesora del movimiento #MeToo y de los levantamientos feministas del nuevo siglo”.

Aída Cisneros podría entrar en la categoría de *femme fatale* si la pensamos como parte de los llamados *rape and revenge movies*, (filmes de venganza) que, desde la década de 1990, propusieron que fuera la venganza lo que impulsara a la *femme fatale* a tomar acción,

y no la búsqueda de la fortuna o el prestigio.⁷ Así, las fatales utilizarán su inteligencia y su seductora belleza para vengarse de una o varias personas. Su venganza puede ser colectiva o personal. Si es colectiva, como en el caso de *Rencor tatuado*, la *femme fatale* adquiere un tono justiciero, que busca vengarse de individuos que han causado mal a otras mujeres o a un grupo de personas vulnerables.

Una característica esencial de Aída Cisneros es que no asesina a los violadores. Les tatúa un alacrán, pero ni siquiera es un tatuaje permanente, es una marca que se quita con el tiempo, después de crear molestias y dolor. Al preguntarle a Malú Huacuja por qué los violadores no reciben un castigo más brutal y sangriento, la guionista contestó:

Reciben un tatuaje y una advertencia de que serán denunciados ante sus seres queridos y en su entorno social. Aída Cisneros es la precursora del #MeToo. ¿Por qué no es más «brutal y sangrienta»? Porque no es una asesina, de la misma forma que las víctimas denunciadas del movimiento #MeToo no son asesinas ni violadoras; lo que quieren es acabar con la impunidad de la que gozan sus verdugos. (2022)

Así, Aída Cisneros verdaderamente se separa de otras *femmes fatales*, actúa a favor de una justicia colectiva que no requiere ser sanguinaria y responde al dolor de las mujeres sin voz. Alfonso Ortega Mantecón realizó un extensísimo trabajo sobre la *femme fatale*, analizando la figura como un arquetipo. Su análisis habla detalladamente de los cambios que ha sufrido la fatal en el cine a lo largo del tiempo y es un referente esencial para este trabajo. El investigador considera a Aída Cisneros como una *femme fatale* y dice lo siguiente:

El caso de *Rencor tatuado* es muy importante porque se sitúa en una de las líneas más recientes de la representación de la *femme fatale* a nivel internacional, teniendo como eje rector la venganza en contra de los varones que han cometido algún ultraje a las mujeres. El personaje de Aída tiene gran relevancia, puesto que utiliza su fatalidad para conseguir la justicia que las autoridades no han podido darle a las

⁷ Los *rape and revenge movies* son filmes enfocados en presentar a un personaje femenino que es brutalmente violado, torturado o asesinado, pero que sobrevive milagrosamente de sus heridas para iniciar una elaborada campaña de venganza contra sus agresores. Ejemplos de estas películas son *Thriller: A cruel picture* (1973), *Kill Bill* (2003), *Girls against boys* (2012).

féminas violentadas sexualmente; se trata de una fatalidad que no busca un beneficio personal, sino colectivo y a manera de protesta. (p. 339)

Nos proponemos comprobar que Aída Cisneros es verdaderamente una *femme fatale*. En los siguientes apartados, analizaremos si cumple con las características que la volverían una *femme fatale* cinematográfica y literaria. También indagaremos si el personaje de Martha Milagro cumple con los lineamientos para ser también considerada como parte de un nuevo esquema de mujer fatal.

3.2 Aída Cisneros

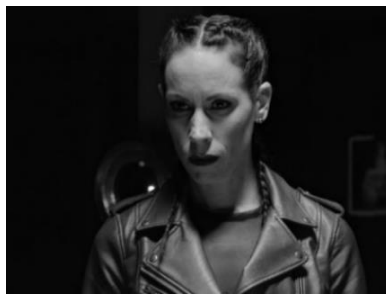


Imagen 10: *Rencor tatuado* (2018)

Personaje protagonista del filme *Rencor tatuado*, Aída Cisneros es una fotógrafa y luchadora social que fingió su muerte y se convirtió en “La Vengadora”, justiciera que se dedica a vengar a las mujeres que fueron violadas y maltratadas, y que nunca consiguieron que el sistema de justicia las escuchara.

A la guionista Malú Huacuja le interesaba que su personaje transmitiera un mensaje, que ella interpreta como la realidad social de México: “los violadores son criminales socialmente aceptados en México. Eso sigue siendo tan cierto entonces [1990] como ahora, en tiempos en los que un comprobado violador estuvo a punto de ser Gobernador, y que ahora tiene instalada a su hija en el poder, cumpliendo todas sus órdenes, al servicio del narcotráfico”. (2022)

De hecho, en el filme, Aída Cisneros debe fingir su muerte después de que Don Ramón Fernández, un político corrupto, la manda matar por denunciar su negocio ilegal: poseía un prostíbulo en donde trabajaban presas. Las chantajeaba: si accedían a trabajar de prostitutas, salían de la cárcel. Estas mujeres eran violadas y maltratadas brutalmente. Este mismo prostíbulo vendía películas pornográficas con escenas de violaciones reales, grabadas por Gilberto Bernal, quien años después se hace pasar por un clarividente. Este negocio incluía la violación no solo de mujeres, también de travestis, a quienes también asesinaban y torturaban.

Aída, como fotógrafa, decide denunciar estas violaciones con una exposición que causa escándalo, ya que se realiza junto a un cadáver de uno de los travestis que trabajaba en el prostíbulo y que fue asesinado por los dueños del negocio. Esta acción de denuncia hace que persigan a Aída y asesinen a su esposo y a su bebé no nacido.

Después del asesinato de su esposo y de su bebé, Aída finge su muerte y se convierte en una justiciera que, al amparo de las sombras, ayuda a las mujeres violentadas, marcando a los hombres que las dañaron. Así, como explica Ortega (2021): “La *femme fatale* justiciera o vengadora no nace como tal, sino que se construye, muchas veces como consecuencia de una injusticia social, siendo el patriarcado mismo el responsable de su creación”. (p. 542)

3.2.1 Tópicos literarios de la *femme fatale*

Aída Cisneros realiza una serie de acciones que nos permiten identificarla narrativamente como una *femme fatale*. Podríamos decir que el filme reúne varios tópicos que se encuentran en las mujeres fatales literarias del siglo XIX y XX, y que terminaron trasladándose al cine.

El principal lugar común o tópico de la *femme fatale*, es su capacidad y deseo de conducir a los hombres a la destrucción. Las *femme fatales* los llevan a cometer crímenes, a perder la cordura, a quitarse la vida misma sin ningún remordimiento. En el caso de Aída, su propósito es llevar a los hombres a la ruina moral y a pasar una vergüenza y miedo que jamás olviden.

Es en los primeros minutos de la película (4' 06''-11' 09'') donde podemos identificar en Aída Cisneros varios tópicos y características que podrían convertirla en una *femme fatale*.

Al inicio del filme, (4' 06'' - 5'00'') vemos cómo Aída Cisneros seduce a un hombre gordo, rico y mayor de sesenta años. Primero, los vemos cenando. Aída lleva un vestido negro escotado y elegante y tiene el cabello suelto. Sonríe mientras habla con el hombre, seduciéndolo. Están en un restaurante elegante, le hace insinuaciones sexuales e incluso le lame la mejilla de forma muy erótica, mostrándose dueña de la situación y de él.



Imagen 11: Rencor tatuado (04' 29'')

Después, le hace entender que está lista para salir del restaurante y hay un brinco a la siguiente escena, en la que Aída y el hombre se encuentran en una habitación de hotel, (5'00''-11'09'') donde Aída lo seduce mediante un baile, como lo haría Salomé, realizando movimientos sensuales y gestualidades de *fiera*.

Al principio el hombre se ve confiado, riendo y aplaudiendo la seducción de la mujer, pero a poco a poco queda claro que Aída lo tiene bajo su control, y finalmente el hombre se emborracha y pierde el conocimiento, y es cuando Aída revela su propósito como *femme fatale* vengadora y lo tortura. Observamos cómo el hombre despierta, y se halla atado de manos y pies, a merced de Aída, que comienza a tatuarlo con una media sonrisa en los labios, deleitándose en su dolor, mientras él grita y se retuerce. En la imagen inferior observamos un close up de Aída Cisneros mientras tatuía al hombre, y notamos su leve sonrisa de satisfacción.



Imagen 12: Rencor tatuado (08'25'')

Después de que Aída tatúa al hombre, lo obliga a mirar una fotografía, y la audiencia se entera de que el hombre violó a la niña de la foto cuando tenía 15 años. El tatuaje es su forma de vengarse de él y Aída, el medio. La *femme fatale* vengadora deja al hombre atado a la cama, desnudo, con el tatuaje del alacrán en su estómago. Así, el violador queda humillado y es forzado a recordar y arrepentirse de su crimen.

En esta secuencia, notamos varias características de una *femme fatale*. En primer lugar, el uso de la sensualidad y belleza para llevar a un hombre a su perdición. Para atrapar al hombre, lo seduce utilizando su sexualidad y belleza. En el filme, en una escena posterior, Aída le explica a una joven, Eva, que los hombres acuden a ella y no al revés: “Mira, Eva, te dijeron mentiras. Yo no los atrapo, ellos me atrapan a mí. Pero para que un tipo como Gilberto me encuentre, necesito ser exactamente la que tú fuiste cuando él te encontró.” (*Rencor tatuado*, 39'25'')

Así, Aída Cisneros se disfraza y seduce a los hombres fingiendo ser alguien que no es, simulando ser exactamente lo que ellos buscan en una mujer. Podríamos hacer una analogía: es como una araña que espera a que las presas caigan en su cuidadosamente construida telaraña.

Además, Aída muestra una clara superioridad intelectual ante sus víctimas. No deja ningún tipo de rastro, por lo que la policía no la puede capturar y los hombres a los que tortura no tienen forma de denunciarla, pues no saben su verdadero nombre, ni siquiera su verdadera apariencia. Además, si se atreven a denunciar, sus familiares más cercanos se enterarán de sus crímenes, ya que Aída revelará todo. Queda claro que los tiene a su merced. La marca del tatuaje y el recuerdo del dolor que sintieron al ser sometidos les impide actuar. Aída tampoco deja que la policía la atrape; conoce formas de esconderse y sabe leer a las personas y detectar cuando alguien le miente o quiere apresarla.

Cuando se habla de ella en la radio, se la describe de la siguiente forma:

“Una mujer que puede no existir, una leyenda erótica. ¿Mito o realidad?” (*Rencor tatuado*, 11’56’.)

Se le reconoce públicamente como una “leyenda erótica”, siendo el erotismo una característica que identifica inmediatamente a la *femme fatale*. Así mismo, un halo de misterio la envuelve, por eso se preguntan si se trata realmente de “un mito”, o si es una mujer real, que consigue seducir a muchos hombres y los tortura sin dejar rastro. También se la llega a relacionar con la brujería:

“Se mete por las ventanas de las casas cuando los hombres están dormidos y les hace un hechizo de epazote con sándalo que yo le ayudo a preparar.” (*Rencor tatuado*: 33’02’)

Aunque esta es una mentira, es parte de la creación del mito de “La vengadora”, que de cierta forma se vuelve una pesadilla para los hombres que han violentado a las mujeres y los hace temer por sus vidas, sin saber cuándo ni dónde atacará.

Así mismo, a la *femme fatale* se le relaciona con ciertos animales, principalmente con los felinos o las serpientes por su mirada amenazante y por sus movimientos elegantes pero peligrosos. En el caso de Aída Cisneros, la cámara se enfoca muchas veces en su mirada y sus gestos, que recuerdan a los de un león cuando muestra los dientes. En escenas posteriores, su ropa lleva imágenes de tigres y águilas. A pesar de que estas son características visuales, provienen de una inspiración literaria. Por ejemplo, podemos encontrar la siguiente frase en el cuento *Cleopatra*, de Bernardo Couto:

Sus ojos se abrían grandes, se clavaban fieramente y dominaban con la serenidad de su grandeza, parecida a la de un mar tranquilo(...) Todo cuanto le rodeaba le parecía pequeño y mezquino. Su placer era ir y ver fieras, desafiar su mirada, tocar sus músculos. (Velázquez, 2016, p. 48)

También, en la novela *Salamandra*, de Efrén Rebolledo, el narrador describe a Elena Rivas, la *femme fatale*, de la siguiente manera: “No es posible definir el color de sus ojos, como no es posible definir el color del océano, pero eran más bien oscuros y cuando no los cambiaba la coquetería eran duros como los de las aves de presa”. (p. 19)

Notamos que las *femmes fatales* literarias tienden a ser relacionadas con las fieras, y las aves de presa. Por lo tanto, no es extraño que el vestuario de una *femme fatale* del siglo XXI contenga imágenes de dichos animales y que la cámara privilegie su poderosa mirada y sus gestos desafiantes.

En las imágenes inferiores vemos a Aída con una blusa con la imagen de un tigre y otra con la de un águila. Estas imágenes buscan mostrar la ferocidad de Aída y su carácter imbatible. En la primera imagen, Aída se encuentra hablando con su cómplice, una médica llamada Estela, quien le proporciona los materiales para inyectar a los hombres violadores. La médica le está reclamando por haber utilizado su casa como el espacio para sacar la fotografía de un policía borracho y ridiculizado, que había intentado atrapar a La Vengadora, pero había caído en su trampa. Aída se defiende de los reclamos de Estela, diciendo que no tenía otra opción y que tomó la decisión correcta. También afirma que siempre protegerá a Estela y que no tiene miedo de las consecuencias. El tigre en su ropa se asocia con su fiereza y decisión. También nos comunica su fortaleza física y mental y su imparable energía.

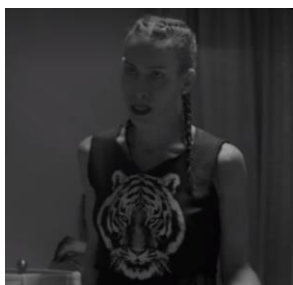


Imagen 13: Rencor tatuado (23'08'')

En la Imagen 14, Aída se encuentra en un momento crítico. En la imagen podemos ver a Vicente, su interés amoroso, secuaz y admirador, tras ella. En la secuencia anterior, reciben un video en donde se ve a Laura, compañera de Aída, quien fue secuestrada por Gilberto y su grupo de criminales (que pertenecen, irónicamente, a la policía de la ciudad). Laura habla y llora en el video, y dice que, si Aída no se entrega, van a matarla. Aída se ve en una encrucijada, debe decidir si ceder su libertad o dejar que Laura muera.

En esta secuencia, Aída lleva una blusa con la imagen de un águila, otro animal fuerte tanto física como mentalmente. El águila se relaciona también con la ferocidad, la agresividad

y la valentía. En este caso, son características que la *femme fatale* debe adoptar para tomar la mejor decisión. Así, incluso en crisis, Aída muestra fortaleza y enfrenta el miedo.

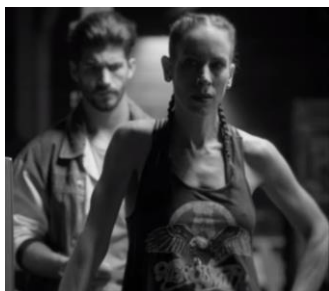


Imagen 14: *Rencor tatuado* (2: 09' 00'')

Por último, a la *femme fatale* literaria se le relaciona con su esterilidad, su activa vida sexual y su incapacidad de sentir amor o sufrir por amor. En el caso de Aída Cisneros, no llega a ser madre ni a disfrutar su vida de casada, porque matan a su bebé no nacido y a su marido, siendo ese es uno de los factores que la impulsan a convertirse en *femme fatale*. No tiene una vida sexual activa, pero utiliza la promesa de su cuerpo como gancho para atraer a los hombres y torturarlos. Finalmente, y en esto difiere de la mayoría de las *femmes fatales* (pero no de todas) sí siente amor por Vicente, pero es incapaz de quedarse con él porque es una justiciera, y debe seguir en este camino; no puede enfocarse en el amor, así que su romance no puede ser.

Así, conserva esta característica de prácticamente todas las *femme fatale* literarias y está condenada a una vida en soledad, en este caso particular, mientras el sistema de justicia no cambie y existan hombres a quienes castigar por su violencia contra las mujeres.

3.2.2 Ecos de la *femme fatale* del cine negro

El filme *Rencor tatuado* se aleja mucho del cine negro estadounidense en ciertos aspectos, pero recupera otros. Primeramente, recuperamos lo que David R. Maciel considera un *filme noir*:

Las películas caracterizadas como cine negro giran en torno a hechos delictivos y criminales con un fuerte contenido expresivo. Dichas cintas tienen muy característica estilización visual en blanco y negro, donde se describe la escena con una técnica de iluminación de claroscuros y se juega con el uso de sombras para exaltar las emociones de los personajes. En este tipo de películas, la personalidad de los protagonistas y sus motivaciones son difíciles de establecer y las fronteras entre el bien y el mal se difuminan; en muchas ocasiones el héroe es en realidad un antihéroe de oscuro pasado y rasgos psicológicos complejos. Asimismo, el *film noir* emplea un lenguaje elíptico y metafórico. (p.1)

Si seguimos esta definición, *Rencor tatuado* cumple con las características para ser considerado un *filme noir*. Está grabado únicamente en blanco y negro, con cortos flashbacks en los que vemos un rastro de color, y se juega con el uso de las sombras para exaltar las emociones de los personajes, como podemos ver en la siguiente imagen. En dicha escena, Aída está hablando con Eva, una joven que busca vengarse de Gilberto Bernal, quien la sedujo y grabó un video sexual de ella y lo utilizó para chantajearla. En esta imagen, Aída mira a la joven con desprecio y sospecha, que la cámara nos transmite fielmente, en un close up.



Imagen 15: Rencor tatuado (37'13'')

Alejandro Cantú, fotógrafo de este filme, dice en una entrevista que Julián Hernández “siempre se enfoca en el estado de ánimo que quiere transmitir. ‘La secuencia inicia con angustia y termina con tristeza’; Entonces yo trato de captar con la iluminación y el ambiente de luz esas dos sensaciones.” (2021)

A lo largo del filme vemos muchos primeros planos como éste, que buscan introducirnos a la psicología de cada personaje y que tiene una forma muy exacta de captar la luz sobre las expresiones de éstos. Tenemos primeros planos de Vicente, Martha, Flor, Eva y por supuesto, de Aída. En los filmes del cine negro estadounidense se realizan una gran cantidad de primeros planos de las *femmes fatales*, para mostrar su maldad y su determinación, como vimos anteriormente con Phyllis Dietrichson. También en el cine negro mexicano, los primeros planos eran esenciales, como vimos igualmente con Ada Romano.

En la primera secuencia de la película, cuando Aída tortura al hombre mayor, hay un close up de su sonrisa de satisfacción, con la cara de terror del hombre de fondo, que nos da a entender que es una mujer sin escrúpulos, que demuestra maldad y orgullo al momento de torturar sin piedad. La cámara hace énfasis en esto, mostrándonos que se trata de una mujer fatal.

Así mismo, la trama de *Rencor tatuado* gira en torno a hechos delictivos y criminales, otra característica del cine negro. Aída, como *femme fatale* vengadora, se dedica a torturar y amenazar hombres que han violado mujeres, y anteriormente intentó denunciar un negocio de trata de personas y pornografía. Además, el filme se ambienta mayormente en clubes nocturnos, en un *strip club* que realmente es un negocio de pornografía y prostitución y casas a las que los personajes llegan de noche, a escondidas. Es claramente un ambiente turbio y desesperanzador.

El uso de la sexualidad para atraer a los hombres, es una característica presente en Aída Cisneros, que también mostraban las *femmes fatales* del cine negro estadounidense y que muestran la mayoría de las mujeres fatales cinematográficas.

Mencionamos anteriormente su proceso de seducción del hombre en la primera escena, cuando le lame la mejilla y posteriormente lo envuelve en un baile erótico. Esta escena nos recuerda a *The postman always rings twice* (1946), cuando el protagonista se encuentra cara a cara con la *femme fatale* que lo llevará a la perdición. A pesar de que no utiliza el baile, es una escena cargada de erotismo, en lo que lo único que hace la mujer fatal es pintarse los labios y dedicarle miradas seductoras al hombre.

En la imagen inferior atestiguamos el proceso de seducción de Aída, en donde luce un vestido de color negro y una peluca negra. Recordemos que este color significa elegancia,

fuerza y poder, al mismo tiempo que oscuridad y ausencia de bondad. Es una *femme fatale* en todo su esplendor, que contrasta contra la ingenuidad blanca de su víctima.



Imagen 16: Rencor tatuado (06'25'')

Anteriormente, mencionamos que el espejo tiene un simbolismo especial cuando hablamos de los filmes donde aparece una *femme fatale*, y estos también son importantes para el cine negro. Representa la dualidad o las múltiples caras de la mujer, y nos deja ver que la fachada que muestra a los demás no es su verdadero ser, sino un disfraz para engañarlos. Por ejemplo, Ada Romano dispara frente al espejo cuando Karin le da la espalda, y podemos ver en su rostro que desea matarlo. Cuando la *femme fatale* se reconoce en el espejo, normalmente se encuentra sola (en el caso de Ada Romano, Karin le da la espalda, así que no ve su rostro).

Esto significa que mantiene esta dualidad en secreto. En la imagen inferior vemos a Aída después de tatuar al hombre que torturó, tras retirarse la peluca y enfrentarse a su reflejo. Así, el espejo le devuelve la imagen de la vengadora que realmente es y le recuerda su misión, y le da al espectador el primer vistazo a la justiciera, escondida debajo de su disfraz. En la imagen inferior, Aída se reconoce en el espejo.



Imagen 17: Rencor tatuado (10'14'')

Estas características, hacen de *Rencor tatuado* un *filme noir* moderno, que toma inspiración directa del cine negro estadounidense. Sin embargo, también hay claras diferencias con el cine negro y las *femmes fatales* de éste, sobre todo en la construcción del personaje de Aída Cisneros, que es lo que nos interesa destacar.

Un color que destaca en el filme es el rojo, ya que Aída lo usa cuando está interrogando a Laura, en uno de los pocos flashbacks de la película. En el cine negro estadounidense no hay colores, más que el blanco y negro, por lo que el filme se aleja de éste tipo de filmes en este sentido, dándole un toque moderno y diferente. Esta elección de color rojo nos permite asociar a Aída con la agresividad y el peligro, ya que el rojo se relaciona con éstos. Además, no es coincidencia que utilice una blusa negra bajo la chaqueta roja. Los colores reflejan de este modo su elegancia y al mismo tiempo su fatalidad oculta.

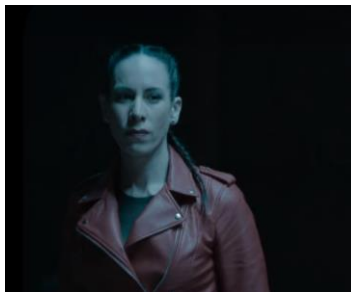


Imagen 18: *Rencor tatuado* (19'30'')

Otra diferencia importante frente al filme negro americano es el final que tiene la *femme fatale*. Como se explicó anteriormente, El Código Hays, también llamado Código de Producción, provocó que las mujeres fatales del cine negro estadounidense tuvieran un final trágico por atreverse a salir de su papel de amas de casa o de mujeres inocentes y dulces, rompiendo el estatus quo. Las *femmes fatales* del cine negro acababan muertas cuando alcanzaban la fortuna o la fama que buscaban; jamás vencían. A diferencia de éstas, Aída Cisneros tortura a hombres por sus crímenes, y no muere al final. Tampoco es libre de caminar por las calles, pues sigue viviendo en una ciudad corrupta que la quiere muerta, pero no es castigada con la muerte, y a lo largo del filme se entiende que sus acciones son las de una justiciera, por lo que son admiradas y respetadas.

Mientras las mujeres del cine negro buscan manipular a un hombre para alcanzar dinero o fama, Aída Cisneros busca venganza, y como tal, crea un plan perfecto para que los

hombres que desea castigar caigan ante ella. Hace uso de su aguda inteligencia para descubrir sus puntos débiles y para seducirlos y guiarlos a su perdición, dejando claro que eran hombres que merecían un castigo por violar a las mujeres.

Observamos que Aída Cisneros cumple con varias características visuales a lo largo del filme para ser considerada como una mujer fatal moderna, que lleva a los hombres a la perdición, no por fama o riqueza, sino por venganza. Así, podemos decir que Aída Cisneros tiene características de una *femme fatale* tanto literaria como cinematográfica, y tiene algunos elementos del cine negro estadounidense, aunque es contraria en otros. La audiencia genera una enorme simpatía por Aída Cisneros porque su venganza surge de la desgracia que vivió, y no de su maldad.

3.3 Martha Milagro: ¿una nueva posibilidad para la *femme fatale*?



Imagen 19: *Rencor tatuado* (2018)

En el filme *Rencor tatuado*, hay un personaje que es realmente la heroína de la trama: Martha Milagro. Esta mujer transgénero dirige el club nocturno/prostíbulo donde se cometen las atrocidades antes descritas y está enamorada de un capo, por lo que no denuncia la violencia vivida en este lugar. Ayuda a Aída Cisneros a encontrar al hombre que se aprovechaba de las presas, y cuando Aída desaparece, Martha la cree realmente muerta. Al final del filme, después de hablar con Vicente y recordar a Aída múltiples veces, se libera del miedo y del amor enfermo que le tenía al criminal, denuncia al político corrupto y logra la captura de Gilberto Bernal. Por sus acciones y su caracterización, creemos que es posible incluir a este personaje en un nuevo esquema de *femme fatale*.

Para el director Julián Hernández, conocido por sus filmes enfocados en la exploración de la homosexualidad, como *Rabioso sol, rabioso cielo* (2009), o *El cielo dividido* (2006), incluir al personaje de Martha Milagro en el filme *Rencor tatuado* era esencial. Explicó el director en la entrevista:

En el momento en que yo planteo la posibilidad de hacer esta película, en el 2009, con una historia que viene desde mediados de los 90, los personajes transgénero en el cine mexicano no existían, existía el de la película de Arturo Ripstein, *El lugar sin límites*, y algún otro que hubo en el cine mexicano, que eran más bien como unos sujetos de escarnio en estas películas de los cómicos y de las cabareteras, en los 70s y 80s, siempre ridiculizados en estas películas, sin respeto. Cuando yo me propuse hacer *Rencor* pues no había, después ya apareció *Carmín Tropical* y después otros tantos que ha habido. (Se puede consultar la transcripción de la entrevista en el Anexo 2)

Por lo tanto, el personaje de Martha buscaba cambiar la narrativa sobre los personajes transgénero. Al respecto, Malú Huacuja (2022) mencionaba que, en el cine comercial, a las mujeres no biológicas se las presenta como un estereotipo de la mujer más sometida: con un exceso de maquillaje, ropas ajustadas y exageradas, oficio de prostituta. La escritora mencionaba que, en este sentido, Martha se convierte en una *femme fatale* transgénero cuando logra su emancipación del capo que la esclavizaba y entrega a los criminales a la justicia. Así mismo, se libera de estos estereotipos y se vuelve una “verdadera mujer”, un sueño que este personaje siempre había tenido.

Podríamos considerar a Martha una *femme fatale*, porque al finalizar la película, cumple con el tópico o lugar común esencial de éstas: llevar a los hombres a la ruina. Esto sucede cuando denuncia y entrega la evidencia del prostíbulo ilegal y el abuso que los políticos cometían ante las autoridades. Sin embargo, es un concepto diferente, pues al no ser una mujer biológica, debe pasar por un proceso de transformación para convertirse, primero, en una mujer “de verdad” y después, en una *femme fatale*. Julián Hernández describió su idea de esta forma:

El propósito nuestro con el personaje de Martha es que finalmente, de todas las mujeres, la única que tiene la convicción y el poder de cambiar y de alguna forma destruir todo el entramado patriarcal que hay alrededor de Aída, es ella. Ella finalmente, con decidir entregar los videos y compartir todo lo que sabe y hacer de conocimiento de todos todo lo que ella vivió en el antro con todos los malos, pues de alguna manera es la que finalmente jala el cajón para que se desmorone todo lo que hay ahí dentro, de la corrupción. Ese era nuestro propósito y me parecía que estaba bien, que en realidad que sí, que la mujer que finalmente resulta ser la verdadera heroína es la que no es biológicamente una mujer, sino la que se construyó a sí misma. Ese es el propósito de la película, sin duda. (2022)

Aún no se ha indagado en la posibilidad de que la mujer transexual pueda ser una *femme fatale*, pero no me parece descabellado. Martha tiene varias características que podrían aplicar: posee una mirada penetrante y felina, que tiene la fortaleza para seducir a los hombres sin problema. También tiene un largo cabello sedoso, es elegante y misteriosa. En la imagen inferior la vemos en su primer encuentro con Vicente, el periodista que se desvive por encontrar a Aída.

Martha es inteligente, y es capaz de ocultarle toda la información que no quiere que él sepa y siempre mantiene una actitud coqueta pero inalcanzable. No deja que se vea su miedo, y en ningún momento se nota intimidada. En cambio, Flor, que es la mujer que aparece a la derecha, luce completamente aterrada y preocupada cada vez que habla con Vicente, y siempre parece estar a punto de quebrarse, incapaz de soportar la investigación peligrosa que el periodista está llevando a cabo.



Imagen 20: Rencor tatuado (1: 02'37'')

Como toda *femme fatale*, Martha hace uso de su sexualidad y de su belleza para moverse en el mundo y seduce a los hombres mediante el baile, en este caso baila en el club nocturno y en un *table dance* privado. El ambiente en que se mueve tiene un parentesco notable con el de *Lola Lola*. En la escena inferior, podemos ver como luce un vestido con orgullo, y observamos su ajuar privado. La actitud de Martha siempre es desafiante, jamás deja de mirar a Vicente a los ojos, como retándolo.



Imagen 21: *Rencor tatuado* (1: 15' 39'')

Sin embargo, Martha, al principio, es una mujer débil, a merced de los hombres, que acepta ser golpeada y engañada por su pareja, a quien le acepta cualquier abuso, tanto dentro como fuera del centro nocturno. Son dos escenas finales las que nos permiten proponerla como *femme fatale*, ya que se libera de ese yugo y lleva a los que le hicieron daño a la ruina:

La primera, cuando Martha se reconoce frente al espejo y recuerda el abuso que vivió a manos de Gilberto Bernal. (2:14' 04''-2:15'26''). En esta escena, Martha entra en una habitación y se mira en el espejo frente a ella. Al instante, recuerda a Gilberto Bernal cuando la grababa teniendo sexo con otros hombres, para después extorsionarlos y chantajearlos. Este recuerdo le provoca una ira y un dolor tan intenso que procede a quebrar el espejo, derribando su miedo y su imagen de mujer débil. Al otro lado del espejo se encuentra la evidencia que le permitirá derribar el negocio de prostitución y pornografía y salvar a Aída. Todo ese tiempo ella tuvo el poder de hacerlo, pero tuvo que liberarse del temor para animarse a llevar a los hombres que la hirieron a la ruina, como una verdadera *femme fatale*.



Imagen 22: *Rencor tatuado* (2: 14' 30'')

La otra es su escena final, (2:24'00''-2:24'06'') en la que Martha se aleja caminando del prostíbulo y de su vida pasada con la mirada en alto, luego de haber denunciado la corrupción y salir de ese mundo terrible de violencia. Es en esta última escena donde podríamos definirla como una *femme fatale* vengadora en todo su esplendor, ya que conscientemente llevó a varios hombres a la perdición y no tuvo ningún escrúpulo ni arrepentimiento, como venganza ante las acciones que ellos llevaron a cabo contra ella. Como Aída, no realiza sus acciones por fama o riqueza, sino por justicia, y para liberarse.



Imagen 23: *Rencor tatuado* (2: 24'04'')

Una *femme fatale* transgénero es un territorio inexplorado, pero en mi opinión, no imposible; por eso el director del filme *Rencor tatuado* y la guionista reconocen a Martha como una *femme fatale* y le dan un tinte diferente a lo que ésta significa. Ser una mujer fatal termina siendo algo incluso positivo, ya que los hombres que se van a la ruina eran terribles y merecían un castigo. Habrá que esperar futuras películas con personajes transgénero o incluso muxes, como Mabel en *Carmín Tropical* (Perezcano, 2014) para saber si es un planteamiento que tiene un futuro dentro de la cinematografía mundial.

4. Conclusiones

En el primer y en el segundo capítulo del presente trabajo, se realizó un recorrido por la *femme fatale* literaria y cinematográfica para reconocer algunas de sus características más importantes y relevantes. En el tercer capítulo se analizó el filme *Rencor tatuado* y a sus dos personajes femeninos principales: Aída Cisneros y Martha Milagro, con la intención de descubrir si es posible catalogarlas como *femmes fatales* contemporáneas, con características tanto de la *femme fatale* literaria como de la cinematográfica.

Nuestra investigación arrojó las siguientes conclusiones: Aída Cisneros y Martha Milagro tienen las siguientes características de una *femme fatale*:

Aída Cisneros tiene las características de una *femme fatale* literaria: cumple con la principal, que es su capacidad y deseo por llevar a los hombres a la destrucción. Para lograr su objetivo utiliza el erotismo y su belleza. Además, es intelectualmente superior a sus víctimas y los enreda de tal forma que no pueden escapar. También se le relaciona con aves de presa y felinos, por su parte bestial y agresiva. Por último, es infértil, como toda *femme fatale* no tiene la capacidad de tener hijos y tampoco puede tener un amor verdadero que conservar. A pesar de que al final no muere, no se une a Vicente en una relación de pareja y sigue en su búsqueda de justicia en solitario. Además, Aída Cisneros cumple con las características para ser una *femme fatale* cinematográfica. Utiliza su sexualidad como herramienta para cautivar a los hombres, y realiza bailes eróticos para encantarles, cosa que podemos ver al inicio del filme. Además, utiliza el color rojo y negro, recursos visuales para demostrar que es peligrosa y agresiva.

Por último, hay una escena en la que se reconoce frente al espejo, mostrando la dualidad que exhibe frente al mundo versus quien realmente es. Por supuesto, también conduce a los hombres a la destrucción y hay muchos *close ups* de su rostro, pues transmite emociones que el espectador debe percibir para ser cautivado por su complejidad. Realmente no tiene muchas coincidencias con las *femmes fatales* del cine negro estadounidense, ya que no recibe ningún castigo y tampoco está motivada por el deseo de la fama y la fortuna, sino por la justicia. La trama que la rodea es lo que la acerca a estas *femmes fatales*, ya que es un

ambiente de crimen y de violencia. Además, la filmación en blanco y negro nos remite al cine negro, aunque Aída no sea una clásica *femme fatale* de estas películas.

A Martha Milagro, a pesar de ser una mujer no biológica, es posible proponerla como *femme fatale* por sus características muy similares a las de las tradicionales mujeres fatales. Ella cumple con la esencial para ser una, tanto cinematográfica como literaria: al final del filme, lleva a los hombres a la ruina a propósito. Además, posee una mirada penetrante y felina, seduce a los hombres con su sexualidad y belleza, y utiliza el baile erótico para llegar a ellos. También, como una *femme fatale* cinematográfica se reconoce frente al espejo y se hace consciente de su dualidad de carácter y sus posibilidades. Tampoco tiene un gran parecido con las *femmes fatales* del cine negro estadounidense, por las mismas razones que Aída: no está motivada por el dinero ni la fama y tampoco tiene un final trágico que la castigue, al contrario, sale victoriosa. Aunque la *femme fatale* transgénero es un territorio inexplorado, no es descabellado, ya que la misma guionista del filme la considera una.

A lo largo de la investigación también nos quedó claro que la *femme fatale* puede considerarse un fenómeno histórico, ya que su construcción responde a su contexto, tanto ideológico como cultural. En el siglo XIX, estos personajes fueron una respuesta que se antepone al modelo de mujer inocente y delicada, dotándola de agresividad y una inteligencia impresionante. Muchas veces, estos personajes tenían un final dramático, pero existen múltiples *femmes fatales* literarias que sobrevivían a sus víctimas y reían ante su torpeza de hombres débiles. Fueron un grito de rebeldía ante las reglas de un siglo con muchos matices y de poca libertad, tanto sexual como intelectual, para las mujeres.

En el siglo XX, hablando del cine negro estadounidense, descubrimos que la *femme fatale* funcionó como un personaje que buscaba afianzar el papel de la mujer como ama de casa, silenciosa y dulce, callada y obediente, después de la Segunda Guerra Mundial, cuando las mujeres querían permanecer en las labores que habían realizado durante la guerra. Es por esto que las *femmes fatales* del cine negro estadounidense siempre tienen un final dramático y acaban muy mal. Además, se quería mostrar que la inteligencia en las mujeres era peligrosa, y no algo que admirar. En cambio, las *femmes fatales* anteriores al Código Hays y posteriores, eran extremadamente sensuales y atrevidas, y recuperan el espíritu de la *femme fatale* literaria.

Sin embargo, sostengo que no podemos decir que Aída Cisneros y Martha Milagro puedan ser consideradas femmes fatales tradicionales porque hay una característica con la que no cuentan: el ser malvadas. Las femmes fatales tradicionales, tanto literarias como cinematográficas, deben ser malvadas. Tienen un control inmenso sobre los hombres y una inteligencia muy desarrollada, pero como personajes narrativos, son siempre malvadas. A pesar de que sean personajes que permiten vislumbrar lo que puede ser una mujer liberada, tanto intelectual como sexualmente, la realidad es que en las tramas resultan personajes crueles, que deben recibir algún tipo de castigo.

En cambio, Aída Cisneros no es malvada: cuando tatúa, deja una marca que ocasiona terror en el hombre, pero no un daño de por vida, ya que la tinta con la que tatúa se borra. Además, se vuelve femme fatale a raíz de un evento brutal que no fue su culpa, su odio nace a partir de una sed de venganza bastante justificable. Siente empatía por los hombres, pues aun es capaz de enamorarse de Vicente, y de tener secuaces masculinos, como a un hombre a quien llama padrino, y otros que cubren sus pasos. Una femme fatale tradicional no mostraría empatía por absolutamente nadie, solo se involucraría con otras personas con un objetivo en mente, sea el dinero o el poder.

Lo mismo sucede con Martha, quien vive una larga serie de violencias terribles que tiene que soportar para sobrevivir, utilizando su máscara de femme fatale, mostrándose inalcanzable y seductora. Es interesante que su paso a femme fatale se dé en el momento en que se libera del control de los hombres que le hicieron daño, y decide hacerles pagar. Así, Martha pasa de víctima a femme fatale, pero no es naturalmente malvada, y jamás tuvo como propósito alcanzar un objetivo narcisista o económico.

Lo que esto nos permite vislumbrar, es que el personaje de la femme fatale está tomando un camino diferente y está evolucionando en narrativas muy distintas. Vemos en filmes como *La chica del dragón tatuado* (2011) a una femme fatale que nació del trauma, justo como Aída Cisneros, y utiliza su inteligencia (ya no su sexualidad) para llevar a los hombres que la hirieron a la ruina. También tenemos femmes fatales que seducen a mujeres en el poder, como Abigail Masham en el filme *La favorita* (2018), quien seduce a la reina de Inglaterra para conseguir fortuna y poder. Van surgiendo femmes fatales con distintos matices, que no se parecen ya nada a las tradicionales.

En la literatura moderna, podríamos hablar del personaje principal de *Perdida* (2012), en la que la protagonista Amy planea un complot muy complejo para llevar a su esposo a la ruina, ya que no es feliz con él. En este caso, se trata de una femme fatale más tradicional, ya su astucia es llevada al extremo, al igual que su maldad. Así, el tópico sigue en nuestro presente y probablemente mute y no deje de desarrollarse en el futuro cercano. Vamos observando que la sexualización de la femme fatale va desapareciendo, sobre todo en los filmes y libros creados por mujeres, pero su poder erótico permanece en su mirada, en sus gestos y en sus acciones.

Sin duda, la femme fatale es un personaje con una influencia muy poderosa, que desde el siglo XIX ha continuado modificándose y no parece ir a detenerse. Los futuros estudios tienen un campo muy amplio aquí, en el que se puede investigar por qué el concepto de femme fatale continúa mutando en cada país y en cada obra, pero por qué continúa siendo tan atrayente para el público en general.

Sin duda, la *femme fatale* nos ofrece una infinidad de recovecos para explorar, y espero me sea posible descubrir más detalles que admirar sobre ellas en el futuro.

Anexo 1

Preguntas sobre el guion del filme *Rencor tatuado* a la escritora y guionista Malú Huacuja del Toro.

28 de marzo de 2022.

Cuestionario realizado por Lucía Ortiz Marín

1. ¿Qué noticia de la vida real fue la que inspiró la historia del personaje de Aída Cisneros?

La de los crímenes que cometían impunemente en la Ciudad de México los agentes de la Subprocuraduría de Lucha contra el Narcotráfico, a cargo de Javier Coello Trejo. Asaltaban parejas de jóvenes en sus autos, las golpeaban, encerraban al joven en la cajuela y violaban a la joven. Para mí fue un reflejo cristalino del mundo en el que estábamos viviendo bajo el régimen de Carlos Salinas de Gortari, después del fraude electoral de 1988 (aunque el significado de la palabra «fraude» se trivializó en los sexenios siguientes, en aquel entonces sí que lo fue), y de lo que nos esperaba en el futuro.

2. ¿Por qué la acción se lleva a cabo en los años 90 de la Ciudad de México? ¿Hay alguna razón por la que no fue en el siglo XXI?

La acción se lleva a cabo en los años 90 en la Ciudad de México porque esa es la noticia que la inspiró. La primera versión de este guion la escribí precisamente en los años 90 para una famosa actriz que me había pedido que le escribiera un guion para una película protagonizada por ella. Le escribí el primer tratamiento del guion *Rencor tatuado* y lo rechazó, al igual que muchos otros productores y actrices a los que se los mostré. Nadie entendió en aquel entonces el significado popular y el valor, incluso comercial, de una heroína justiciera de violadores en un mundo con un mal llamado sistema de justicia encubriendo o perpetrando los propios crímenes. Tuvo que aparecer un hombre, y no mexicano, sino sueco, claro, blanco y reconocido, autor de la trilogía *Millenium* que inspiró la saga de *La chica del dragón tatuado* en cine. Me refiero, por supuesto, al famoso periodista y novelista sueco Stieg Larsson. Entonces

sí empezaron a decir que mi guion era «como el de las novelas del sueco» y, después, «como el de la película». Pero para eso tuvo que pasar una década.

3. ¿Considera que Aída Cisneros tiene elementos de *femme fatale* literaria? Definitivamente. Una *femme fatale* moderna, de la última década del siglo pasado, predecesora del movimiento #MeToo y de los levantamientos feministas del nuevo siglo. Tiene los elementos que la actriz Diana Lein personificó estupendamente. Por eso me alegré tanto de que ella hubiera sido seleccionada en el reparto definitivo.

4. ¿El guion de *Rencor tatuado* buscaba realizar una crítica social ante la violencia contra las mujeres en México?

Más bien, buscaba reivindicar el papel de las heroínas en el cine mexicano con una historia entretenida, trágica y sarcástica a la vez. Por lo visto, sí lo logré, pues *Rencor tatuado* fue la película más descalificada de manera claramente intencional en casi todos los festivales de cine de México y en las nominaciones a los Premios Ariel. Fue tan visible la expulsión proactiva, nada casual, de espacios que supuestamente están destinados al cine independiente y contracultural (como el FICUNAM, de la universidad a la que perteneces), así como de los propios colegas del cineasta Julián Hernández, que no se puede pasar por alto la misoginia y la transfobia latentes en tan absurdas decisiones. ¿O por qué habría que rechazar esta película en el Festival de Cine de Morelia, por ejemplo, o de Guadalajara?

5. ¿Hay alguna razón por la que Martha es un personaje transgénero?

Sí. La razón es que, años después de escrito el primer tratamiento de este guion, el renombrado director Julián Hernández que había leído varias novelas mías y el cuento *Entre la génesis y el berrinche*, me pidió un guion de cine con un personaje de una mujer no biológica o, como se prefiera llamar, transgénero. Entonces reelaboré un nuevo tratamiento de *Rencor tatuado*, pero ya específicamente para ser apropiado y dirigido por Julián Hernández, a su servicio, pues. Conocía y admiraba la filmografía de Hernández y me entusiasmó la idea de escribir algo específicamente pensando en su estética y su obra toda. Yo sé que él iba a ser cantante de ópera, por ejemplo. De ahí la historia de *Aída* (de Verdi).

6. ¿Esto debía enviar un mensaje a la audiencia?

No el hecho en sí de que Martha fuera una mujer no biológica, sino el tratamiento, y la crítica a la forma como se presenta a las mujeres transgénero en el cine comercial, y como ellas mismas exaltan los estereotipos de mujer más sometida: el maquillaje, la ropa, etc. En ese sentido, a partir de su emancipación del capo que la esclavizaba, Martha es, también, una *femme fatale*, pero transgénero.

7. ¿Qué buscaba transmitir con el personaje de Aída Cisneros? ¿Cuál era el mensaje que quería que la audiencia percibiera?

Que los violadores son criminales socialmente aceptados en México. Eso sigue siendo tan cierto entonces como ahora, en tiempos en los que un comprobado violador estuvo a punto de ser Gobernador, y que ahora tiene instalada a su hija en el poder, cumpliendo todas sus órdenes, al servicio del narcotráfico.

8. ¿Por qué decidió incluir al personaje de Vicente como un interés romántico de Aída? ¿Buscaba mostrar un amor platónico, que por circunstancias del destino nunca podría consumarse?

Me llama la atención que hables del personaje de Vicente como un elemento que «decidí incluir» después de historia, como si esta pudiera contarse sin Vicente, y como si no fuera Vicente, «el periodista muerto de hambre» quien cuenta, precisamente, toda la historia. Vicente es el narrador de la película. Es uno de las y los tres coprotagonistas de *Rencor tatuado* que experimentan una transformación profunda, existencial, a raíz de que se conocen (los tres). No «decidí incluirlo» al final. Es él quien desata la trama, quien hace posible la película. Y, como él dice: tiene que encontrar quién tomó la fotografía que ve en el periódico porque la única persona que pudo haberla sacado está muerta, y es una fotógrafa de la que él ha estado siempre enamorado. El amor platónico existía desde entonces. Como su nombre lo indica, estaba destinado a no consumarse: no, al menos en ese tiempo y esa dimensión, según reconoce y le dice la propia Aída al final.

9. Pocos personajes en *Rencor tatuado* podrían catalogarse como víctimas. Ni Aída, ni Eva ni Martha son débiles, sino que son mujeres con vivencias terribles que se levantan de nuevo y pelean por sí y para sí mismas. ¿Esta era su intención al escribir el guion?

Claro. Como te digo, la idea era reivindicar el papel de las heroínas en México, muy opuesto al de la *femme fatale* escrita por los machistas Pérez-Reverte y Xavier Velasco (ver respuesta a pregunta siguiente).

10. ¿Cuáles consideraría que fueron sus referencias fílmicas para crear el guion de *Rencor tatuado*? ¿Tuvo, así mismo, referencias literarias?

Respecto a las referencias fílmicas, como te expliqué: este guion fue escrito mucho antes que *La chica del dragón tatuado*, e incluso, antes que la novela de Larsson. No se filmó porque no lo entendían y porque no soy un hombre sueco blanco, sino mujer y mexicana. Mi guion original está registrado una década antes y de él pueden dar cuenta todos los que lo rechazaron (aunque la actriz que mencioné anteriormente ya murió, pero su esposo conoció el guion). En cuanto a referencias literarias de “heroína vengadora”, sí las hay, pero más bien como referencia de lo que yo no quería hacer. Mi referencia más inmediata fueron *La Reina del Sur* del novelista franquista español Arturo Pérez-Reverte, así como la novela que le copió, *Diablo Guardián*, del mexicano Xavier Velasco, en aquella época en la que el director de Alfaguara era el probadamente plagiaro Sealtiel Alatríste y traficaba con los manuscritos, así como con los premios de novela Alfaguara. Su modelo de mujer «fuerte» eran las mujeres tan criminales como los hombres, *narcas*, putas y asesinas. He hablado de esto acá: [Malú Huacuja del Toro participación \(con sorpresa al final\) Encuentro de Novela Negra SLP 2020 - YouTube](#)

11. ¿Qué personajes fílmicos o literarios inspiraron la creación de los personajes femeninos de este filme?

Creo que ya lo contesté en la pregunta 10 los que inspiraron, pero por oposición a ellos. En cuanto a los personajes fílmicos que podrían haber inspirado, como te digo, esto fue mucho antes que *La chica del dragón tatuado*, vengadora de violadores (pero en un contexto completamente distinto, aristocrático, familiar, y en Suecia). Si hay algún personaje que me inspiró, creo que podría contarse *La femme Nikita* (1990), pero la original en francés, de Luc Besson; no los *remakes* comerciales estadounidenses. Nikita no es el personaje de *Rencor tatuado*; no es una vengadora de violadores; es una asesina profesional y una víctima, pero es físicamente fuerte y al final logra escapar de su situación esclavizante.

12. ¿Por qué el castigo de los hombres violadores es recibir un tatuaje? ¿Por qué no un castigo más brutal y sangriento?

Reciben un tatuaje y una advertencia de que serán denunciados ante sus seres queridos y en su entorno social. Aída Cisneros es la precursora del #MeToo. ¿Por qué no es más «brutal y sangrienta»? Porque no es una asesina, de la misma forma que las víctimas denunciadas del movimiento #MeToo no son asesinas ni violadoras; lo que quieren es acabar con la impunidad de la que gozan sus verdugos.

13. ¿Se podría considerar que Aída Cisneros es una anti heroína?

Depende desde dónde se la mira. Desde el punto de vista del violador o de un novelista como Pérez-Reverte, sí, Aída Cisneros es lo contrario a lo que ellos entienden como heroína. Desde el punto de vista del feminismo del nuevo milenio, es una nueva versión de heroína.

14. ¿Qué piensa que sucedió con Aída después de que el filme terminó? ¿Siguió siendo la Vengadora?

Eso es algo que los espectadores tienen que decidir. Muchas de las películas que a mí me parecen más interesantes nunca me cuentan «en qué acabó», sino qué podría pasar después de todo lo que vimos.

15. ¿Se puede considerar que este guion es feminista? Sí.

16. ¿El guion buscaba ser una crítica a la corrupción del gobierno de México? No, no buscaba eso exactamente. Creo que ninguna historia mexicana puede situarse en un contexto completamente ajeno a la corrupción del gobierno de México, pero a mí como guionista lo que me interesa es contar historias. ¿Si fue así, era una crítica a la política de los 90, o es una crítica que continúa vigente en 2022?

17. ¿Diría usted que Aída Cisneros posee rasgos masculinos que la vuelven más fuerte que las mujeres a su alrededor? Por ejemplo, su estatura, su voz, sus músculos.

Yo no soy la directora de la película ni la directora de reparto de la película. Yo no elegí a Diana Lein. Pero puedo comentarte que uno de los grandes aciertos, me parece, de haberla elegido como la protagonista, es que es una actriz que sí te narra con su apariencia física lo que es el personaje: le crees que seduce a los hombres porque es muy bella y sensual, pero también le crees —por su musculatura y su condición física— que pueda someter físicamente a un hombre y amedrentarlo. Es atractiva en

su femineidad, no es poseedora de una «masculinidad» tal que no puedes creerle que los hombres se quieran acostar con ella, pero tampoco tan frágil que no pueda liarse a golpes con los violadores si algo de su plan sale mal. En contraste, te pongo el ejemplo de la actriz Jennifer Lawrence, la protagonista de *Los juegos del hambre*. Tú ves su cuerpo y no le puedes creer que esa mujer corra a cien kilómetros por hora ni que sea una gran arquera. Le puedes creer que seduzca a los hombres, pero su cuerpo es el de una mujer que no hace ejercicio. La voz grave de Diana Lein es completamente afín al personaje también. No te imaginarías una Aída Cisneros con voz de Yeidkol Polevnsky o más aguda.

18. ¿Por qué el personaje de Eva es tan joven? Pareciera que ni siquiera es mayor de edad y aun así se ve involucrada en un escándalo sexual.

¿Y tú crees que las menores de edad no se ven involucradas en escándalos sexuales ni son sometidas por sus novios? ¿No has leído las últimas noticias sobre Sasha y Luis de Llano, o de Gloria Trevi?

19. ¿Cuáles fueron sus referencias fílmicas y literarias para crear al personaje de Martha? Pues tal vez *El lugar sin límites*, una de las pocas películas de Ripstein sin guion de su esposa. Para crear el personaje de Martha pregunté a las mujeres no biológicas —o, como les dicen, transgénero—, más inteligentes a las que conozco qué les gustaría ver en un personaje como ellas en el cine.

20. ¿Hay algo que cambiaría del guion 4 años después de que se estrenó el filme?

Absolutamente nada. A pesar de la proactiva descalificación que me pusieron todos mis colegas guionistas y los directores y actores que deciden las nominaciones de los Ariel, o quizás, por ello mismo.

21. En el filme *Rencor tatuado*, un ochenta por ciento de los personajes son mujeres. ¿Es esto una postura política?

Sí.

22. ¿En qué momento le surgió la inspiración para escribir este guion?

Como yo misma he sido víctima de violaciones en México, dos sin testigos, sin posibilidad alguna de recurrir a la policía o al mal llamado «sistema de justicia», así como de un intento de violación en una fiesta con muchos testigos, de la que me libré gracias a que alguien intervino, supongo que *Rencor tatuado* ha sido una historia

presente en mi cajón de historias posible. Sin embargo, como te digo, lo que desencadenó la trama de *Rencor tatuado* fue a principios de los 90 cuando empecé a enterarme por las noticias y las denuncias de las víctimas de Coello Trejo.

23. ¿Considera que las mujeres son el tema principal de su literatura?

Hasta ahora, creo que sí.

24. ¿Algún dato curioso sobre su proceso creativo que me quiera compartir?

A pesar de que estoy al día con las tecnologías de punta, la comunicación cibernética y las nuevas aplicaciones como herramienta para la difusión literaria, y aunque fui de las primeras escritoras que, en el siglo pasado, pasaron del uso de máquina mecánica a eléctrica, a electrónica y a computadora, yo escribo todos mis libros y mis guiones a mano, con pluma fuente, de pistón.

Anexo 2

Entrevista con Julián Hernández, director del filme *Rencor tatuado*

22 de febrero de 2022.

Julián Hernández (JH)

Lucía Ortiz (LO)

LO: ¿Me podría hablar un poquito de cómo llegó a trabajar en este filme? ¿Por qué aceptó trabajar con el guion de Malú Huacuja del Toro y por qué se tardó tanto en realizar este filme?

*JH: En realidad lo que sucedió es que en algún momento después de que estrenara mi tercera película, que se llama *Rabioso Sol Rabioso Cielo*, precisamente en el Festival de Berlín que está ocurriendo por estos días, ocurrió en febrero en el 2009, después de haber estado tres veces en la sección Panorama, una sección importante como de películas de ciertas características, ¿no? Pensé que después de esa década, que fueron 10 años, o sea, estuve 2003, 2006 y 2009, pensé que había llegado a un momento en que había contado ciertas cosas que me interesaba contar como realizador, como ser humano, como persona y que estaba en un momento en que sentía que tenía algún conocimiento sobre el oficio cinematográfico que me permitiría asumir otros riesgos y abordar otras temáticas que también me interesaban. Los personajes protagonistas, los temas de mis primeras tres películas y de algunos cortos son acerca de las relaciones amorosas entre hombres ¿no? Sexo afectivas le dicen ahora o bueno, les decían desde entonces. Y entonces en ese momento, en el 2009, después de regresar del Festival de Berlín, donde por segunda vez me dieron un premio que se llama el Teddy, que es un premio instaurado allá por los años 80 que tenía por objetivo reconocer las películas que de alguna manera abordaran la temática que ahora se conoce como LGBT o de diversidad sexual. Bueno, lo había ganado con *Mil nubes* y con *Rabioso Sol* y entonces regresé y pensé que podía hacer otras cosas ¿no? Entre las muchas cosas que me interesaban estaba el cine de género, que siempre me ha gustado mucho. Había visto muy poco antes del Festival de*

Berlín una película de Apichatpong Weerasethakul que se llama *The Adventure of Iron Pussy* y que es un episodio de una serie larga de películas sobre este personaje que se supone que es una heroína transgénero, transexual, entonces lo primero que quise hacer después de haber hecho estas tres películas fue una película de género, que fuera como un thriller, un film noir, pero no tanto, también quería que tuviera un poco del sentido del humor que tenía este episodio de Apichatpong. Entonces regresé con ese objetivo, entre otros objetivos también estaba el de trabajar con alguien más, con un guionista, por primera vez. Alguien más que escribiera para las necesidades que yo tenía en ese momento. Hasta entonces había escrito yo todos los guiones de mis películas y eran guiones que estaban muy al servicio de mí mismo como director, con intenciones formales que tenía y que yo quería cambiar. Los cuatro largos antes de *Rencor* y los cortos que tuve la oportunidad de hacer eran películas que de alguna manera intentaban comunicar, y de narrar a través exclusivamente de la imagen, del discurso audiovisual digamos, del audio, de la banda sonora, de la construcción de ambientes y de la imagen. Para este cambio quería contar con un guion en el que el poder también estuviera contenido en el texto, que era algo que a mí no me había interesado. En principio porque yo escribo muy malos diálogos, siempre me he considerado muy malo, los diálogos que escribía eran “hola, cómo estás, te parece que vayamos a tal lugar” y me parecía que podía ser mucho más interesante, un poco como lo es o como lo fue en el cine mexicano en los años 40 y 50. Por este motivo pensé en llamar a Malú, que es una escritora y que en ese momento era también una guionista con pocos guiones filmados. Creo que uno o dos. Teníamos una relación desde los años 90 porque ella había adaptado algunas obras de teatro que nosotros montamos. Hablo del director Roberto Fiesco y yo, en la década de los 90. Nos conocíamos desde esa época, antes de que ella se fuera a Nueva York, entonces en quien más confianza tenía yo para este nuevo interés era en Malú. Y en Malú como alguien que pudiera decirle: “yo quiero contar esta historia ahora y con este interés en la heroína transexual”. Resultó que cuando yo le dije que iba a ser una película de aventuras, de investigación, intriga y así, muy intrincada y que me diera la oportunidad de tanto trabajar con actores y texto, de seguir investigando lo que a mí me interesa que es la forma cinematográfica y entonces ella me dijo: en los lejanísimos años 90, yo escribí un argumento para un guion que iba a hacer para una actriz sobre un acontecimiento que ocurrió allá en los años 90 y que tenía que ver con una banda supuestamente liderada por una banda de asaltantes, con el cobijo de Javier Coello

cuando era Procurador General de la República, que ahora anda ahí liderando la denuncia contra Gatell. Los asaltantes atacaban parejas, hombres mujeres, asaltaban al hombre, le robaban todo lo que quisieran y violaban a las mujeres. Entonces me contó (Malú) que había escrito ese guion, y que por supuesto la protagonista era una mujer que en determinado momento se convertía en una heroína y yo dije, ah, eso es lo que quiero.

Entonces me dijo bueno voy a sacar ese guion, ese argumento, porque era un argumento hasta ese momento, en el 2009, mediados del 2009, y te lo voy a pasar a ver si te interesa. Me lo pasó, por supuesto que me interesó, le dije sí, quisiera no perder la oportunidad de tener un personaje transgénero en la película y pues trabajemos para lograr eso. Así fue como empezamos a trabajar en lo que ya entonces se llamaba *Rencor tatuado*, siempre se llamó así, desde el año 94 que Malú lo tenía, esbozado digamos, escrito, y para el 2009 ya hubo como la escritura del guion propiamente, que ya tenía los personajes, que se fue construyendo a lo largo de los meses que trabajamos juntos y fue como apareció el personaje de Martha, que es un poco, las dos son protagonistas en determinado momento. Había ahí un tratamiento que a mí me gustó mucho. Yo le pedí ciertas cosas a Malú que tenían más que ver con la estructura de la película como con cosas que me gustaban, una historia de amor que finalmente desapareció, cosas así y fuimos construyendo, ella tiene una manera muy particular de trabajar, muy interesante, que tiene que ver con entrevistas francas y no tanto, al director, para saber qué cosas le interesan y a partir de eso escribir. Hay muchas cosas ahí que yo incluso cuando leí el guion, cuando leí las primeras versiones no me di cuenta de que ya estaban ahí que eran cosas que yo en algún momento había dicho y ya estaban integradas como a la historia. Eso fue muy interesante y así fue como llegamos a empezar a escribir la historia de *Rencor tatuado*, a definir estos personajes. A mí me gustaba mucho la idea de una heroína femenina, una suerte de vengadora urbana porque yo soy muy amante del cine mexicano y en particular de uno muy despreciado por críticos, por espectadores no sé qué tanto, pero por espectadores actuales sí, por los de la época no por supuesto, que es el cine de acción a la mexicana, el cine de los 80. El cine de las familias que venían desde los 40s, los de Anda, los Gascón y otros de más reciente acño como José Luis Urquieta y todos ellos. Que son las películas de acción, las películas de Valentín Trujillo, en general son películas como *Yo el ejecutor* y *Ratas de la Ciudad*, esta serie de películas. Entonces había unas que a mí me gustaban, una que se llama *La Alacrana* con Maribel Guardia como protagonista y

por supuesto *Lola la trailera* y todas ellas. Yo quería tener la oportunidad de hacer una suerte de homenaje a ese cine que a mí me gustaba mucho, con una heroína de estas características, como Rosa Gloria Chagoyán que se subía en su moto e iba a hacer justicia contra los que habían violentado a su hermano. Era una maestra y se convertía después en esta justiciera que andaba en la motocicleta castigando a los que se habían pasado de lanza con su hermano. Y *La Alacrana* es un poco la misma historia, una mujer que hace justicia. Por supuesto otras tantas mujeres que hay en el cine mexicano. Eso fue un poco lo que dio lugar a *Rencor tatuado*.

LO: ¿El film noir americano fue una inspiración importante para crear Rencor tatuado? Lo digo por las escenas, las mujeres...

JH: Sí por supuesto, por supuesto, incluso yo tengo, todavía no me las he llevado, esta es mi oficina, porque recopilé durante muchos años, durante todos los años que nos tardamos, el guion estuvo listo muy pronto, alrededor de un año, un año y medio más o menos. Era un guion muy extenso, la película es muy extensa, imagínate como era el guion original. Era un guion muy largo y eso fue una de las cosas que hizo que la película fuera muy difícil de realizar. Durante todo el tiempo que estuve pensando la película vi muchísimo cine que había visto cuando era joven o que había visto con mi mamá en algún momento y otras cosas que no conocía por supuesto porque no había tenido la facilidad del video y de estas series de cosas. Estoy hablando de hace 10 años, más o menos que empezó todo el asunto de *Rencor tatuado*. Y hay mucho, en particular está Orson Welles entre las referencias claras de *Rencor tatuado*, está Otto Preminger, está Joseph Losey, está Jacques Tourneur, está por supuesto Melville, el francés, hay como muchas referencias. A mí siempre me cuesta mucho hablar de las referencias porque son muchas y de pronto uno puede parecer un pesado de cuánto ha visto o no ha visto. Pero hay muchos mexicanos también y esos quizá son los más importantes y para mí por lo menos, aparte de estos que he referido, pues Orson Welles es alguien que veo y re veo y re veo. Pero en el caso de *Rencor* también volví a ver, con otra perspectiva, todo el cine negro o el cine urbano de Roberto Gavaldón. También me había gustado desde siempre, me gustaba *En la palma de tu mano* y me gustaba *La noche avanza* y bueno, las de María Félix, *La diosa arrodillada* y todas ellas que son cine negro un poco a la mexicana, pero también hay otro director junto con Gavaldón que se llama Chano Urueta, que tiene

mucho que ver con la forma, como decidí hacer la película. Chano Urueta es un director más, no diría desconocido porque todos los cinéfilos hemos visto algo de él, ya sea la del Santo o la de la Momia Azteca, porque hizo muchísimas películas, muchísimas. Era un gran artesano que hacía muchas películas al año. Sacó el Monstruo resucitado, que era deslumbrante. Uno dice: ¿esas cosas se hacían en México? Que increíble.

Entonces son esta serie de directores y de épocas del cine. También vi películas mucho más recientes, esas sí te debo los nombres porque no me acuerdo de los directores, pero de los clásicos del cine negro estadounidense vi todas ellas, todas esas películas y muchas más.

LO: Entonces, se podría decir...mi trabajo de titulación versa sobre la posibilidad de que haya un eco de la femme fatale en Rencor tatuado . Entonces, ¿cree que es posible, que Aída Cisneros tenga algo de María Félix o algo de las mujeres que aparecen en los filmes noir y en este tipo de películas?

JH: Sin duda, sí, claro. Incluso cuando estábamos trabajando con Alex Caraza en el diseño del vestuario, pues tiene mucho que ver, por ejemplo, con Leticia Palma, en las películas de Gavaldón y en varias de las películas que hizo ella que son también como films noir de Alberto Gout que son donde ella es la mujer que siempre tiene una cicatriz, que es una vampiresa de alguna manera. Quizás la película en la que más se le recuerda y además porque es la más famosa es por supuesto *En la palma de tu mano*, donde ella establece una relación con Arturo de Córdoba y que se vuelven unos asesinos ambos, con un final esplendoroso por supuesto. Y yo creo que esas mujeres tienen mucho que ver ahí también por supuesto, Hedy Lamarr, como Rita Hayworth en *Gilda* y todas ellas. Están un poco, quizá no tanto como si yo hubiera sacado, como sí ocurre a veces, porque hay muchos colaboradores que trabajan con base a referencias, pero yo prefiero que la gente imagine a yo sacar y decir cómo es. En el caso de *Rencor*, por ejemplo, no es que haya yo sacado fragmentos de películas o enseñado fotos a mis colaboradores, sino que yo les decía y sí vimos con algunos, por ejemplo, vi las mexicanas, las que te mencioné antes, las de Rosa Gloria Chagoyán, La Alacrana y alguna más reciente que se me está olvidando el nombre, y ahorita me acuerdo y te digo, pero esas sí las vi. Pero en lo anterior y creo que tiene que ver también mucho más con el trabajo con Malú, sí me pidió, en algún momento, ¿cuáles son tus películas preferidas y cuáles son las películas que no dejas de ver o que volverías a ver, o que verías para esta ocasión de la

película de *Rencor tatuado*? Entonces me acuerdo de que sí le mencionaba algunas de las que ya te dije, me acuerdo de *La dama de Shanghái*, le dije unas de Jacques Tourneur que se me está yendo el nombre ahora, Laura, de Otto Preminger, y algunas otras, pero sí hubo muchas referencias y yo creo, por supuesto, que hay una relación directa con el cine, con la época y con la *femme fatale*, sin duda.

(LO) Ahora le haré algunas preguntas sobre los personajes en sí. Me pareció muy interesante que Aída Cisneros es muy masculina, por decirlo así. Al principio hasta me confundió un poco su voz porque pensé que era muy grave y cuando vi a Martha Milagro ni siquiera me di cuenta que era un hombre hasta ya muy avanzada la película, siempre creí que era una mujer. Entonces ¿esa fue su intención desde el principio, como confundir los géneros y que el espectador no supiera que estaba pasando?

(JH)No, no fue así. Quizás en principio sí abrí, en el caso de Martha, si era mi interés que por lo menos en las primeras secuencias alguien dijera es una mujer guapa, particular, pero no es una mujer no biológica, ya no sé cómo decirlo en la actualidad. En el caso de ella si me interesaba, en el caso de Aída es interesante, porque lo que sí platicué mucho...yo tenía varias propuestas para la actriz que fuera Aída Cisneros y a Malú no le gustó ninguna. Porque todas eran o un estereotipo de la muy femenina o como heroína de historieta, o esa serie de cosas, y yo había trabajado con Diana Lein y me parecía que tenía una personalidad extraordinaria, es una actriz muy disciplinada y que no había recibido una oportunidad importante, también debido a estas características que tiene, que es un poco masculina, para algunos pues, y que es todavía limitado en algún sentido, como limitan muchas características a muchos actores para determinados papeles. Entonces yo le dije a Malú, entonces Diana Lein y me dijo que por supuesto, una mujer muy bella, muy interesante, tiene una preparación física que desarrolla y que es constante, digamos, entonces acordamos que ella sería. También pensamos en la posible confusión que habría y que la hubo en algún momento de si la heroína transexual que yo mencionaba en las entrevistas era, el punto de partida de la película era ella o si en verdad era un hombre...la gente se confundió y creo que se siguen confundiendo en la actualidad, hasta el momento, si ven la película y si leen lo que dije, pensando que ella es Martha y no al revés. No quise que hubiera una confusión ahí, si quería tener una protagonista con características especiales que no fuera como la Jessica Jones o que no fuera

como una muñequita de historieta, sino que fuera particular, que fuera fuerte. Y después, en la elección del protagonista masculino también estuvo interesante, porque se complementaban. Él tiene una cosa femenina ahí, que creo que se complementaba, incluso en la voz...lo de la voz ya lo acomodo, pero en su momento me perturbó un poco, pero se complementan los dos.

(LO) ¿Podríamos decir que el final de Martha es una especie de ruptura con el pacto patriarcal? ¿O por qué llena el álbum con sus fotos? Esa referencia no la acabo de comprender.

(JH) Esa fue una pelea con el productor, que me decía: nadie va a entender eso nunca. Es una referencia a la película de Buñuel, de *Él* y la confusión que tiene Martha, un poco con su inocencia. Lo que sucede con Martha y es lo que a mí más me gustaba como de la concepción de Malú, es que me decía y así sucede pues, la película está llena de mujeres, son muchas mujeres protagonistas y todas tienen defectos y virtudes y de pronto Martha, al ser una mujer que se construye a sí misma, que es lo que le dice un poco Aída, o sea no estoy revelando nada que no esté en la película, le dice: por qué tienes que tomar lo peor de las mujeres y no lo mejor. Y ahí es donde ella empieza a tomar consciencia. El propósito nuestro con el personaje de Martha es que finalmente, de todas las mujeres, la única que tiene la convicción y el poder de cambiar y de ella sola de alguna forma destruir todo el entramado patriarcal que hay alrededor de Aída. Ella finalmente con decidir entregar los videos y compartir todo lo que sabe y hacer de conocimiento de todos todo lo que ella vivió en el antro con todos los malos, pues de alguna manera es la que finalmente jala el cajón para que se desmorone todo lo que hay ahí dentro, de la corrupción. Ese era nuestro propósito y me parecía que estaba bien, que en realidad que sí, que la mujer que finalmente resulta ser la verdadera heroína es la que no es biológicamente una mujer, sino la que se construyó a sí misma. Ese es el propósito de la película, sin duda.

Yo quería una historia de amor entre Aída y Vicente, y Malú la escribió y me dijo: no me gusta, y yo tuve muchas opciones y todas ellas totalmente tontas y fuera de lugar y en algún momento dije: por lo menos un beso, por ahí algo que ocurra. Finalmente, sí, porque la historia de amor que yo quería, yo quería que acabara un poco como acaba ahí con ese beso en la azotea y que le dice: “Tal vez algún día, quizá”. Que significa que a lo mejor en el

futuro podrá haber ahí algo entre ellos, pero en ese momento no. Y que tiene que ver con el hecho de que si yo le hubiera puesto una relación amorosa a Aída a lado pues lo que hago es desvirtuar toda su lucha. Finalmente, hacer parecer que ella necesitaba un hombre para poder conseguir todo lo que consigue finalmente, al final de la película y durante la trama. Esa resistencia, que no excluye por supuesto eso que le dice él de: te vas a cansar de desconfiar. Y que es eso, que ella aprende un poco a confiar una vez más como en esos hombres, malvados todos y como darse la oportunidad en el futuro. Yo quería que tuviera una relación amorosa y Malú me ponía unas regañadas así de cómo crees, tú no puedes pensar eso y yo decía sí tienes razón, lo lamento y entendí muchas cosas, como después entendí con la otra película, con *La diosa del asfalto*, con puntos de vista totalmente distintos de las guionistas, de Malú y de Susana Inés.

(LO) Igual le quería preguntar acerca del personaje de Eva porque me pareció curioso que fuera tan joven ¿había un motivo especial para que fuera así de joven?

(JH) Dentro de este parámetro amplio de mujeres que construyó Malú, creo que ser tan joven le daba la posibilidad de ser intrépida, que tenemos cuando somos jóvenes y de meternos en muchas complicaciones y también de recapacitar, que es también lo que le sucede a ella, al final un poco. Se da cuenta, al encontrarse con esta mujer tan mala onda, tan desagradable como puede ser Aída en muchos momentos de la película, como de abrir los ojos y darse cuenta de que sí hay una parte en la que se equivocó y que su círculo social, su privilegio, como se dice ahora, que en ese momento no lo decíamos, en el 2016, la ha vuelto un poco inconsciente de lo que sucede a su alrededor. El hecho de que fuera tan joven, además de estar dentro de un espectro de mujeres protagonistas a lo largo de la película le daba esa posibilidad. Primero la de tener un espectro amplio de mujeres en la película, que era un interés que teníamos Malú y yo, y el otro de tener esta posibilidad de recapacitar, cosa que no ocurre por ejemplo con Lupita, que ocurre más o menos con Flor, y bueno, con otros protagonistas así.

Aída es una protagonista que no cae bien ¿no? Que no siempre cae bien, hay otros personajes que son más simpáticos, Eva, incluso, dentro de su inocencia y su tontería, como que cae mejor de lo que cae Aída haciéndole ver la realidad y decir la verdad: “la verdad este tipo te

vio la cara y lo único que quería era utilizarte para llegar a tu papá” y esas cosas. En la película todo es muy ambivalente y estamos un poco ante el juicio de todos.

(LO) El único tatuaje que aparece es el de alacrán, pero ¿la idea era que fueran distintos tatuajes o todos eran de alacrán? ¿Y por qué se despintaba la tinta?

(JH) La idea es que Aída no es como la de *El dragón tatuado*, que la verdadera justicia como la entiende Aída no tiene que ver con hacerle daño a los otros sino hacerlos recapacitar, en algún sentido. En este caso lo que ocurría y que yo estaba de acuerdo que no teníamos por qué hacer que ella se convirtiera ni en una asesina ni en una tatuadora, ni dejar marcas permanentes, sino dejar ya una marca moral, que creaba la impresión de descubrirse con un tatuaje así. La verdad es que ese tatuaje yo lo decidí porque me parecía lo más entendible, había varias secuencias que salieron de la película porque no pudimos filmarlas o porque de plano ya era muy extenso el guion y había una introducción más larga en la que veíamos a Aída cazando a los malos, había un ejecutivo por ahí que abusaba de chavitas que tenía que ver, por supuesto, con El niño verde, ya ves que hay ahí la historia de que hay una modelo que fue arrojada desde el piso treinta y no sé qué y estaba en el departamento de El niño verde. No sé si conozcas esa historia, pero ahí búscale. Había una referencia a eso y la que se quedó en la película, la de este hombre mayor, y había una más, donde también pintaba un tatuaje. El tatuaje no era como ese, había una serie de cosas que tenían que ver, entre palabras, como algo que no tendría que ser tan identificable, sino que lo que tendría que ocurrir y que quería reflejar era que ese tatuaje, o eso que ella les pinta a los hombres les causa terror a ellos. O sea, si se sienten verdaderamente violentados al descubrir que tienen eso. Yo me imagino que tendría que ver con el hecho de pronto de descubrirse castrado o algo por el estilo, en términos más físicos. Pero en ese momento lo que se me ocurrió, y que tenía que ver un poco también con el género y con estas cosas, es que fuera un tatuaje de alacrán. Originalmente se movía sobre el estómago del hombre, pero finalmente decidí que se quedara quieto, que fuera una imagen estática, y que después, como le dice después a Eva, lo más que puede producir es un sarpullido porque está hecho con una tinta con muchas porquerías, con muchas cosas tóxicas, digamos, que es lo que sí tiene. Se supone que con lo que hace los tatuajes sí produce eso, más allá de dejar un tatuaje permanente, que esa sí no

fue nunca nuestra idea. Aída tampoco nunca dispara una pistola ni mata a nadie ni nada por el estilo, su nivel de justicia está en otro lado, pues.

(LO) *¿Querían hacer una especie de denuncia a la situación de México en 2018, cuando realizaron el filme? Porque hay ciertas frases, como “feminazi”, que me parece un poco a histórico porque ese término no se utilizaba en 1990 pero en 2018 sí. ¿Querían hacer una especie de manifiesto político?*

(JH) Yo creo que así de claro en ningún momento lo pensamos, lo que sí tiene Malú es que sabe tanto e investiga tanto y está aliada a tantas cosas que tiene una capacidad como de, no de prever en términos como de magia ni de gurú ni nada por el estilo, sino como de analizar esto que está aquí para prever lo que va a ocurrir por acá. Porque la película la filmamos en 2016 y se estrenó en el 2018. Lo que ocurrió y que ya estuvo con las dos películas, tanto con *La diosa del asfalto* como con *Rencor*, fue que las películas se estrenaron en un momento en que ya estaba mal visto que los hombres dirigieran películas con temas que parecieran exclusivos de las mujeres. Ya para el 2018 cuando se estrenó, ya con *La diosa del asfalto* yo de plano decidí mejor ausentarme de todas las presentaciones y que la presentaran las guionistas y las actrices. Y después tenía yo otra historia que es la próxima película que haré, que era la historia de una pareja, hombre y mujer, en donde había un embarazo y habla de esas cosas, como resultado de lo que experimenté tanto con *Rencor* como con la diosa, dije, no ya basta, mujeres y menos un embarazo, ya olvídenlo. Voy a volver a mis temas de antes. Y la hice de hombres y ahora va a salir una película de hombres. Pero bueno, en el momento en que yo planteé la posibilidad de hacer esta película que es del 2009, con una historia que viene desde mediados de los 90, los personajes transgénero en el cine mexicano no existían, existía el de la película de Arturo Ripstein, la de *El lugar sin límites*, y algún otro por allá de los muchos que ha habido y que hubo en el cine mexicano, que eran más bien como unos sujetos de escarnio en estas películas de los cómicos y de las cabareteras, en los 70s y 80s, que hubo más, siempre ridiculizados en estas películas, sin respeto. Cuando yo me propuse hacer *Rencor* pues no había, después ya apareció *Carmín Tropical* y después otros tantos que ha habido, y para colmo, le decía yo a un amigo: yo fui el primero que quiso hacer una película con un personaje transgénero como protagonista y voy a terminar siendo el último en hacerla. De eso no estoy seguro, por supuesto, pero sí el más reciente. Pero para cuando

se estrenó ya estábamos en este ambiente como de por qué y tú y no Iliana u otra mujer, tu por qué tienes que andar haciendo esas películas, a ti que te interesa o que te beneficia. Ya había todo este movimiento, ya me topé con él justo antes de la pandemia, que fue cuando se estrenó la película, que se tardó, pues 4 años en estrenarse, 2016 en filmarse, 2018 en presentarse en Morelia y 2020 para estrenarse. Fue un proceso largo, además de los 6 años intentando filmarla, es uno de mis más largos trabajos. Yo creo que Malú tenía claras muchas cosas y ha sido una mujer que ha estado pues como a la cabeza de muchos movimientos, no liderando pues, pero sí ha sido una mujer pensante que siempre reflexiona mucho sobre lo que sucede sobre el narco, la política, sus novelas son muy interesantes porque siempre hay algo ahí. Yo recuerdo muy especialmente que ella en algún momento me decía ciertas cosas relacionadas con cierto acontecimiento político en México y yo le decía no claro que no, tenemos que votar por él, tenemos que votar por él, la esperanza, y ella me decía, no Julián, no, lee, infórmate, ve las señales, ahí están. Ahí, pegadas en la pared, por qué no las lees, y bueno finalmente tuvo razón en todo lo que dijo y yo creo que así es en muchos aspectos. Échate un clavado a sus novelas y seguramente encontrarás para tu tesis incluso, acerca del discurso que sí tiene la película, que yo intenté retratar lo más fielmente posible. Por supuesto hay muchas cosas más, no digo que no, que yo solo sea un vehículo ahí, me utilizaron y no me di cuenta, pero sí hay muchas cosas, sobre todo a través del personaje de Martha, hay muchísimas cosas que todavía la gente no ha visto, de lo que intentamos decir con ese personaje. Por supuesto, Aída tiene muchas cosas, tiene una relectura acerca del movimiento feminista en el arte en los años 80, con las menciones a Pola Weiss y a otras artistas de la época, fundamentalmente con Pola Weiss yo creo que se abarca como una época completa acerca de muchas mujeres, de Maris Bustamante y todas ellas que intentaban como, a través de la mirada femenina en el arte, decir cosas. Y yo creo que la película está llena de esas referencias, de esas citas directas en ocasiones, al asunto de cuándo va al museo y todo lo que dice el que es el curador del museo, Pedro, que le dice a Vicente, ahí hay muchas que yo creo que si se les presta atención está tanto hablando del pasado, por supuesto, para hablar de nuestro presente, sin duda. Lo del “feminazi” que me preguntabas, me decías que era una frase que no estaba en los 90 ¿no? Y bueno, se supone que la película está ubicada en el 94 más o menos, 95 en la Ciudad de México, pero a mí nunca me ha gustado la ubicación exacta de un momento. Y si en el letrero, por ejemplo, en *La diosa del asfalto*, también dice 10 años

después o algo por el estilo, que ocurre en los 90 y después regresa 10 años antes y es en donde se desarrolla la historia en los 80, pues hay muchas cositas por ahí, no, que te dicen ahí en *La diosa del asfalto* lo tengo muy claro, que se supone que están en el 84 y justo detrás de los personajes pusimos la publicidad de un disco de José José, que hay un afecto particular, que salió 5 años después de cuando se supone se lleva a cabo la película. Hay esa serie de cosas, tanto en el texto como en la imagen, que no corresponden exactamente a lo que está ocurriendo, no hay una veracidad exacerbada, una fidelidad hacia cómo se supone que fueron las cosas. En cuanto al vestuario, yo siempre he pensado que de pronto creen que, 1994, ah, esa chamarra es del 93, no conozco a nadie que diga, ya pasó otra temporada y tire su clóset. Te sigues vistiendo con ropa que está en buen estado.

(LO) *¿Ha pensado en trabajar con personajes como Aída en el futuro? ¿Va a incursionar de nuevo en el cine de género?*

(JH) Yo sí tuve esa oportunidad de hacer esas dos películas muy cercanas, curiosamente el guion de *La diosa del asfalto* lo conocí o supe de su existencia porque un poco fungí como lector del guion de Susana Inés, que somos amigos desde los 90 y desde que lo vi dije, quiero hacer esa película. Y pues después de *Rencor* pude hacer esta otra película y coincidió en que las hice en el momento menos indicado. No para mí, pues, porque creo que en algún momento podré hablar de ella, de *La diosa del asfalto* en particular, de *Rencor* tuve oportunidad un poco más, pero de *La diosa* sí no he dicho nada, no he podido decir nada porque parece que pues está mal que yo diga cosas. Muy raro, entonces yo pienso que en algún momento podré decirlo, pero sí, tengo mucho interés en hacer películas como de género. Los personajes transgénero están un poco en todas mis obras, desde *Mil nubes* hay un personaje que se llama Susana, ¿tú viste *Quebranto*? Es un documental sobre una mujer que se llama Coral Bonelli, que de chica fue actor infantil de las películas mexicanas. Lo mencionaba porque en *Mil Nubes* hay un personaje muy parecido a Coral, como aparece en la película, como alguien en el proceso de transformación. Coral aparece en la película de *Rencor tatuado*, es el personaje con el que Gilberto hace las películas soft porno, al que le pegan en el hotel, ella es Coral Bonelli. Ella aparece muerta, en el performance de Aída. En todos mis trabajos lo he hecho, en un corto que está en YouTube que se llama *El día comenzó ayer* que trata sobre sobrevivir con VIH, hay un personaje transgénero también. Está en todas mis películas, sin que sea

forzado. Alguien escribió alguna vez: “es que se está aprovechando de nosotros”, creo que, a raíz del corto del VIH, esto de que si no vives con VIH no puedes hablar de VIH, si no eres drogadicto no puedes hablar de ser drogadicto, si no eres mujer no puedes hablar de temas de mujeres, es un poco limitante pues, entonces algo me decían acerca de esta idea, de si habla de tal cosa es porque está aprovechándose de nosotros, pero pues, para nada.

Referencias

- Acuña M. (2014) *Poesía completa*. Conaculta/ Dirección general de publicaciones.
- Aviña, R. (2017). *Mex Noir. Cine mexicano policiaco*. Cineteca Nacional.
- Barbey, J. (2011). *Las diabólicas*. Losada.
- Berlin, I. (2000) *Las raíces del romanticismo*. Taurus.
- Bernad M., Camacho, M. y Fernández, C. (2013) Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine. *Historia y Comunicación Social*. Vol. 18, 169-189.
<https://revistas.ucm.es/index.php/hics/article/view/43421>
- Bornay, E. (1995) *Las hijas de Lilith*. Cátedra.
- Camps, A. (2011) *Lilith O Beatrice: la mujer en el fin de siglo: Arquetipos femeninos dannunzianos y su difusión en el modernismo*, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 7-22.
<https://institucional.us.es/revistas/Culturas/10/1.pdf>.
- Chávez, J. (2020) *Clemencia, La Navidad en las montañas y El Zarco de Ignacio Manuel Altamirano como medio difusor de un proyecto de nación entre los años 1857 a 1867*". [Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma del Estado de México]
<http://hdl.handle.net/20.500.11799/111032>
- Gad, U. (director). (1910) *Afgrunden (El abismo)* [Film]. Kosmorama.

- Galán, I. (2017) *Perdición o sumisión: la evolución de la imagen de la mujer en el cine negro*. [Trabajo de fin de grado. Universidad de Zaragoza]. <https://zaguan.unizar.es/record/64995>
- Galí, M. (1995) *Historias del Bello Sexo: la introducción del Romanticismo en México*. [Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/pmig2016/0228022/0228022.pdf>
- Galván, M. (07 de marzo de 2022). #8M | 20 datos sobre la violencia contra las mujeres en México. *Revista Expansión*. <https://politica.expansion.mx/mexico/2022/03/07/datos-sobre-la-violencia-contra-las-mujeres-mexico>
- García, A. (2006). Fuentes del mito de la "mujer fatal" en "El Angel Azul" (Der Blaue Engel, 1930), de Josef von Sternberg. *Norba: revista de arte*. No. 26, 177-200. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2914030>.
- García, L. (2018). *Fascinación por la reina del Nilo: el mito y la esquiva imagen de Cleopatra en el séptimo arte*. [Trabajo de fin de grado. Universidad de La Laguna]. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/9297>
- Gavaldón, R. (director) (1947). *La diosa arrodillada* [Film]. Panamerican Films S.A.
- Gavaldón, R. (director) (1951) *En la palma de tu mano* [Film]. Producciones Mier y Brooks.
- González y Lobo, G. (2007) Educación de la mujer en el siglo XIX mexicano, *Casa del tiempo*, n. 99. 53-58.
- González, I. (2019) *La femme fatale. Evolución del mito desde la literatura a la pintura en la segunda mitad del siglo XIX*. [Tesis de licenciatura. Universidad de Valladolid]. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/39657>

- Hernández, J. (2018). *Rencor tatuado* [Film]. Mil Nubes Cine, Fidecine, Corazón Films, Argos Producción, Expendables 435, Cine Invencible Cine.
- Hernández, V. (2021). Mujeres fatales desafían el statu quo. Estudio de tres novelas del mundo hispánico y su adaptación cinematográfica. *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, no. 27, 35-64. <https://doi.org/10.15174/rv.v13i27.539>
- Lamas, S. (1993). La fatal fascinación femenina. Comunicación leída en las Jornadas de Psiquiatría Psicoanalise e literatura. <https://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/15322>
- Larrauri, G. (2018) Letras negras del XIX: Poe, Baudelaire y los decadentismos literarios francés y mexicano, *Errancia: Revista de psicoanálisis, teoría crítica y cultura*. <https://fddocuments.ec/document/letras-negras-del-xix-hay-un-perfume-de-incensario-el-oro-brilla-y-la-caoba.html?page=1>
- Maciel, D. (2017). Film Noir estadounidense: El espejo oscuro del cine negro de Hollywood, Cineteca Nacional. https://www.cinetecanacional.net/docs/extension_academica/211.pdf
- Mendoza, R. (2013). *Tópicos de la femme fatale en Salamandra, de Efrén Rebolledo*. [Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/ptd2013/Presenciales/0702267/Index.html>
- Montero S. (2002). *La construcción simbólica de las identidades sociales: un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. Plaza y Valdés.
- Ortega. A. (2021). *Seducción y traición: hacia una historia de la femme fatale en el cine*. Río Subterráneo Editores.

- Párraga, E. (2016). *Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la "femme fatale" en las literaturas europeas*. [Tesis de Doctorado. Universidad Complutense de Madrid. 2016].
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=127171>
- Párraga, E. (2009). Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18, 229-249.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/lilith-en-el-arte-decimonnico-estudio-del-mito-de-la-femme-fatale-0/>
- Rebolledo, E. (2015) *Salamandra*. Universidad de Guadalajara.
- Saloma, A. (2000). De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX. *Cuicuilco*, v.7, n.18. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35101813>
- Sánchez del Molino, I. (2015). *La figura de la femme fatale en el cine negro americano: Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)*. [Tesis doctoral. Universidad de las Palmas de Gran Canaria].
<https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/19816>
- Sánchez-Verdejo, F. (2013). Breve análisis de la figura de la *femme fatale* en el cine. *Orisos: Revista de investigación y divulgación cultural*, no. 2, 351-385, 2013.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5635122>
- Schatz, T. (1981) *Los Géneros de Hollywood (Hollywood Genres)*. Temple University Press.
<https://hamamarino.files.wordpress.com/2018/12/cine-de-detectives-Thomas-Schatz.pdf>
- Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica. (2021) *Alejandro Cantú AMC-Una vida llena de imágenes*. Blog digital “Cinefotógrafo”:
<https://www.cinefotografo.com/2021/01/05/alejandro-cantu-amc-una-vida-llena-de-imagenes/>

Suárez, M. (1988) *The Odd Women: la rebelión de la mujer ante la moral victoriana, según Gissing.*

Estudios

Humanísticos.

Filología.

https://www.academia.edu/88392952/The_Odd_Women_la_rebeli%C3%B3n_de_la_mujer_antela_moral_victoriana_seg%C3%BAn_Gissing

Tardío, F. (2011). La mujer fatal. *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, Nº. 19, 89-100. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3780934>

Velázquez, C. (2012). *Edición crítica de la obra de Bernardo Couto Castillo*, [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000702461

Velázquez, C. (2016). La violencia en el acto: tres cuentos de Bernardo Couto Castillo. *Fragmentos*, v. 23 n. 1, 45-53. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7992.2016v23n1p45>