

María Félix: radiografía de una actitud

Pável Granados

La monja Alférez. Fotografía:
Argumedo Jr., plata sobre gelatina,
colección: Luis Martínez de Anda
del archivo de Enrique Álvarez
Félix, México, 1944

NO QUISIERA EXPLICAR A MARÍA FÉLIX en términos exclusivamente actuales, ya que hacerlo implica una lectura secular, es decir: basarme en aspectos enteramente “estéticos”, pero de una manera limitada, sería arrancarla de su contexto y entregarla a una valoración esquemática acerca de su trabajo. Es decir, una forma de reducirla. Y María Félix no puede aparecer en estos términos, ya que no sería ella. “A una diosa no se le permiten apariciones modestas”, escribió Carlos Monsiváis. Pertenece a la época en que la leyenda acompañaba a la celebridad, y eso que el cine de la Época de Oro ya pertenecía a la era de la reproductibilidad técnica (según Walter Benjamin), lo que significaría que no habría, de su lado, ese acceso a lo legendario. Sin embargo, en el caso de María Félix no hay descenso a lo profano. Se movió en otros términos y la demasiada cercanía nunca existió, no hubo familiaridad con ella. Muchas veces se le ve como pieza fundamental de una industria, como engrane central de una ideología y como primer producto ya refinado del *star system*. Tampoco

podría asediarla en términos comparativos, ya que no encontraría forma de acomodarla, por lo menos en cuanto a su relación con las demás estrellas nacionales. Tendría que salir de una forma de entender el cine basado en una educación estética nacionalista. Eso se debe a que María intentó de diversas formas acercarse al cine europeo (jamás al estadounidense), en busca quizá de su propio dominio de la línea, esculpiendo una personalidad que alcanzó momentos refinados y de una expresividad elocuente y creativa. Cuando filmó su primera película, Jorge Negrete le preguntó: “¿Con quién se tuvo que acostar para lograr que le dieran su papel en *El peñón de las ánimas*?” Y ella contestó: “Usted lleva más tiempo que yo en este negocio, así que debe de saber con quién hay que acostarse para ser estrella”.

En gran medida, los más espectaculares actores del cine internacional parecían seguir el consejo de Nietzsche: “haz de tu vida tu propia obra de arte”. El cultivo de la personalidad, de la mitología particular. Es cierto que para muchos esto fue demasiado, algo muy pesado como para llevar naturalmente por la vida. Es la larga historia de las estrellas de cine que sacrificaron su vida para poder acceder a la inmortalidad, o aunque sea a la promesa de la eternidad, con una biografía determinada por los empresarios de cine, por los asesores de imagen de las grandes compañías. Judy Garland siempre a dieta y con una vida a base de pastillas; Shirley Temple, la niña de seis años que dejó de creer en Santa Claus el día en que él se le acercó en la calle para pedirle un autógrafo.

La visión de la realidad se deforma paulatinamente hasta que se reorganiza alrededor de la estrella de cine. Aunque esta estrella sea más bien un hoyo negro, como en el caso de Greta Garbo, y se cree un vacío que se intenta llenar a cada momento, ya sea con fotografías tomadas furtivamente, con chantajes periodísticos, con falsas exclusivas y finalmente con la resignación ante el desprecio de una de las actrices más buscadas del mundo. María Félix caminaba por la calle, en París, y

vio a Greta Garbo. La actriz sueca miraba un escapate, escondida detrás de sus anteojos oscuros. María la miró alejarse y no se atrevió a hablarle. La Garbo se alejó, como ahora se aleja María Félix. Pues yo no sabría si ella se encuentra cerca o lejos, si se aleja para morir aún más, o se encuentra a resguardo en su propia consagración. Decía que nunca descendió a lo profano, como si fuera inaccesible en su pináculo, porque ella misma modificó su pasado de la misma manera en que modificó su presente. De alguna manera, modificó el presente de muchas mujeres, ya que cine es igual a educación sentimental, a repartición de argumentos para las vidas de los espectadores. Por admiración o por oposición, la figura de María trascendió desde el primer momento.

Ya se sabe: caminaba por la calle de Palma cuando la vio pasar el director de cine Fernando Palacios. Parecía ya un guión con influencia de Perrault. Y María entró al cine sin que existieran precedentes. *El peñón de las ánimas* la hizo compartir créditos con Jorge Negrete. Todo, decía, ocurrió de manera más o menos mítica, ya que las cosas que nos pasan se nos parecen. Pues como saben, Negrete terminó enamorándose de la joven debutante que tanta resistencia le opuso en su primera cinta. Aunque debe decirse que la misma resistencia le opuso a la actuación y a la naturalidad. Ni siquiera pudo aprender a bailar, y para la escena del baile de cuadrillas requirió de una doble. Es cierto, su belleza era inenarrable, indescriptible, fascinante, todavía no tocada por los clichés periodísticos de entonces; por suerte la obviedad de la trama y las desventuras de la escenografía opacaron sus deficiencias. Y Negrete murió casado con ella. Ah, y ella, en el empeño de construir su propia historia, dijo que se quedó con un collar de perlas que Negrete estaba pagando en mensualidades. No sólo eso, el día del entierro, doña Emilia Moreno, la madre de Negrete, no quería compartir carro con la viuda, ya que ésta iba con pantalones negros. María amenazó con irse sentada sobre la carroza, por lo que

doña Emilia condescendió a seguir el cortejo a un lado de María evitando así el escándalo póstumo para el “Charro Cantor”. Esto ocurrió en 1953, cuando ya la carrera de María descansaba en más de dieciséis cintas, muchas de ellas consagradoras. Consagrada asimismo por el mejor periodismo en frases como la de Salvador Novo, invitado a pasar la Navidad en casa de la actriz: “Es un positivo descaro lo hermosa que es esta mujer, que respira y exhala la felicidad de vivir, por sus ojos bárbaros, por su rostro de porcelana, por su cuerpo flexible y tenso, por su voz de calidad y por el afecto con que prodigaba atenciones a los pocos privilegiados por su invitación, que no seríamos más de veinte personas”.

Para explicar a María Félix se debe considerar su figura en un momento en que el personaje lo es casi todo, ya que consistía no sólo de un desempeño en la pantalla, de filmografía y de autoleyenda, algo muy distinto de la mentira. El cine es recopilación para la posteridad de pasajes selectos de una vida. Y la personalidad cinematográfica excede la existencia fílmica. No es que esté encerrada en una película o en una industria. Está encerrada en su vida. Y en eso es tan parecida a todos nosotros que prácticamente no hay diferencia (si excluimos la fama y la fortuna, así como la fatalidad). De hecho, a esa jaula la llamamos libertad. Hay otra diferencia: la existencia fílmica tiene mucho de individual, quizá en un sentido hasta más preciso de lo que parece ya que es exaltación de uno mismo, pues convierte lo propio en ajeno, de tal manera que una comunidad entera se identifica al grado de convertir una escena en un periodo histórico. Así lo escribe Elena Poniatowska, en su libro *Las soldaderas*:

En *La cucaracha*, la actriz María Félix nos brinda una marimacha que reparte bofetadas a diestra y a siniestra y, con su puro en la boca y su ceja levantada, trae un garrafón de aguardiente entre pecho y espalda. ¿Alguna vez hubo una soldadera parecida? No consta en actas... En realidad, la imagen ideal de la soldadera la dieron Emilio el Indio Fernández y Gabriel Figueroa, al poner a

María Félix, estatuaría y finalmente domada, siguiendo a pie a su hombre Pedro Armendáriz (a caballo) en la película *Enamorada*...

Sin embargo, a María Félix jamás se le recordará por su docilidad, sino por sus desplantes al estilo de la Pintada. *Juana Gallo*, o sea, María Soledad Ruiz Pérez, que murió a los ciento tres años en Ciudad Juárez, es otra de sus películas que cumple al pie de la letra con el lema de Jesusa Palancares: “Antes de que me peguen es porque yo repartí varios trancazos”.

De ahí, esa imposibilidad de “estetizarla” o de verla en términos estrictos de técnica, porque el personaje y la persona se desdibujan. Borran sus fronteras. No sabemos dónde termina María Félix y dónde comienzan sus personajes. No sabemos hasta qué punto los personajes la moldearon. Paco Ignacio Taibo I incluso asegura que la personalidad de María cambió al descubrir a doña Bárbara, la mujer que encarna las fuerzas naturales de la sabana venezolana, la perspectiva de la mujer como punto de fuga de la inteligencia, personaje de pasado mítico. El pasado de María fue pacientemente reelaborado.

Cuando fue descubierta, ya tenía a su único hijo, Enrique. Su familia (salvo su hijo) fue quedando atrás, muchas veces en un lugar muy modesto de su biografía, y en otras, en franca oposición con ella. Hasta su hijo, se dice, pagó las consecuencias de ser descendiente de una diva. Porque eso es bastante tentador: narrar la historia de la relación entre María y su hijo. La madre que crece como una enredadera, como una planta venenosa en el corazón de su hijo; y un hijo que imita compulsivamente a su madre y al mismo tiempo huye desesperadamente. La madre que le quita los novios a su hijo. El hijo que perdona, que se aleja, que admira, que colecciona cada parte caída de su madre y que forma con ellas un adoratorio y una fe indeclinable.

Las pocas amistades, los muchos enemigos. Las grandes lealtades. Entre los escritores, Renato Leduc fue su mejor amigo, ya que no toleró mucho a Salvador Novo. María Félix, personaje literario, eso puede ser



María Félix en París, 1960.
(Fotografía: Keystone/Hulton Archive/Getty Images)

compilado y estudiado, personaje de Novo, de Leduc, de Paz, de Pita Amor, de Fuentes... Debería de hacerse. Pero no habría que excluir el magnífico texto de Sergio Fernández, quien remarca el mal gusto y la mezquindad de la artista, en su libro *Todo para los dioses*; copio las líneas iniciales:

“Toma”, y me dio un pequeño frasco de Nescafé. “Aquí te traigo lo prometido. ¿Te acuerdas?... ¿No?... ¡Tú y tu falta de memoria! Es el queso, el de mi mamá”. En seguida se metió en mi casa, satisfecho por haber cumplido un deber sacrosanto; encantado también de sustituir con mi hogar uno que nunca había tenido.

Pero ¿cómo iba a olvidarlo? Lo que me sorprendió fue el envase. No podía ser más miserable. Ni siquiera el pomo grande de Nescafé; una verdadera mezquindad. ¿Se habría trastornado? ¿O hay gente así, de una extrema avaricia? El pedacito nadaba en un caldo color pardo, como el frasco; una especie de aborto de no sé qué animal o de persona humana, nauseabundo. Con

el pensamiento rápidamente regresé a aquella comida, en Tlalpan, pues Enrique deseaba enseñarme la Cama de Plata, otra de las monstruosidades de la mamá; y como ella estaba de viaje, me mostró el retrato que le pintó Diego Rivera. Malo, entre cursi y ostentoso, sin lograr el sentido de gran muñecota que por dentro se la adivinaba, como era el de Pita o aun el de la misma Pinal. Luego lo vendió a Misrachi con el pretexto de los celos de Alex Berger, pero si eran tan aterradores, ¿no merecía la pintura haberse donado al Museo de Arte Moderno, por ejemplo? Pues nada, que yo sepa, significaba un millón de pesos para ella, que fue lo que le dieron por aquella época. Así, y no de otra manera, son las cosas, Diego puede entenderlo, es de sobra muy listo, explicó la Félix uno de los días que la traté, con lo que dio por terminado el asunto.

Pero la amistad con María que trascendió el matrimonio con Agustín fue la de Leduc. Desafortunadamente, no escribió sobre María con la extensión con que lo hizo de Lara. Pero a José Ramón Garmabella le contó varias anécdotas sobre su amistad; cito esta, del libro *Por siempre Leduc...*:

Recién divorciada de Agustín Lara, un día encontré a María Félix en una reunión y comenzó a contarme sus cuitas:

“Ay Renatito, ya no sé qué hacer... Fíjate que de las cosas de los hombres, como son el supervisar mis contratos y cambiarles placas a mi coche, se ocupan lesbianas enamoradas de mí... Y luego, las cosas de mujeres como por ejemplo todo lo referente a mi vestuario, las hacen maricones... Como verás, yo necesito a un hombre en mi casa... ¿Por qué no te casas conmigo...?”

Luego de meditar un instante, le respondí:

“Mira, en primer lugar, tú no necesitas a un hombre sino a un administrador y si yo no puedo administrar mis propias cosas, comprenderás que malamente podría hacerlo con las tuyas... Después, en segundo lugar, si me caso contigo, pasaría de ser Renato Leduc a convertirme en el señor Félix, lo cual está de la chingada... Y, finalmente, si ya les diste en la madre al ingeniero Palacios, al padre de tu hijo, al mariachi de Los Calaveras

y hasta a mi cuate Agustín, ¿no crees que yo seguiría el mismo camino?... Sin embargo, yo conozco a un hombre con el que te podrías casar sin menoscabo de su propia personalidad, que te administraría perfectamente tus cosas y que, además, te metería en cintura...”

“¿Y quién es ese hombre?”, me preguntó María intrigada.

“Pues el mariscal Stalin...”

Pero esta anécdota es posterior a *Doña Bárbara*, bueno, casi todo es posterior a *Doña Bárbara*. Fue su tercera película, pero fue en realidad su segundo gran paso, puesto que antes filmó *María Eugenia*, una mala segunda parte con Fernando Palacios. En cambio, en *Doña Bárbara* es un descubrimiento para la Félix, el personaje que la hizo, pero de un modo en el que ella debió poner un poco de su parte para crear su personaje, ya que María siempre dijo que Rómulo Gallegos la había visto y de inmediato dijo: “Esa es mi doña Bárbara”. Paco Ignacio Taibo I cita las palabras del productor Salvador Elizondo, adversas a esta historia, pero siempre ante las manos de los productores las estrellas se hacen neblina insustancial (la cito extensamente):

La historia de María Félix en relación con *Doña Bárbara*, es muy buena, se la voy a contar. En un momento los estudios Clasa, por medio de combinaciones financieras, los absorbieron Grovas y Compañía y cambió de nombre, convirtiéndose en Clasa Films. Me hice cargo de ella. Grovas había programado realizar esa cinta. Ya había adquirido los derechos de la novela y había prometido a Isabela Corona que sería la estrella. Entonces pensé dos cosas: primero, que sería bueno traer a México a Rómulo Gallegos, que pasaba dificultades políticas muy serias en Venezuela. Era una oportunidad para que viniera y se desentendiera un poco de aquellos problemas. Segundo, pensé que era absurdo que Isabela Corona hiciera el papel de Doña Bárbara. Pensé que para ese tipo de papel es más importante la presencia que la calidad artística. Ella es muy buena artista, pero no tiene la disposición para devorar hombres. Consideraba mejor a María Félix. Consumé el cambio y fue una verdadera tragedia; porque el Banco Cinematográfico financiaba parcialmente la película e Isabela Corona tenía

mucha vara alta con el director del Banco, mi amigo Carlos Carriedo. Además el realizador del film sería Fernando de Fuentes, quien no quería oír hablar de María. Me presionaron por todos lados, para que no incluyera a María. Cuando llegó Don Rómulo, le ofrecieron una comida en un restaurante que estaba junto al cine Chapultepec. Le presentaron a quienes iban a interpretar la película: María Félix, María Elena Marqués, Julián Soler, Andrés Soler. También a Fernando de Fuentes y a todo el personal. Hubo discursos, como es costumbre. Al final del banquete me llamó el invitado de honor y me dijo:

“Oiga, si esa señora, María Félix, es quien va a hacer de Doña Bárbara, yo me retiro, no quiero saber nada de eso”.

Yo le dije:

“Déjeme pensarlo, Don Rómulo”.

Después le dije que yo insistía en que fuera María.

“Si usted quiere regresar, hágalo. Yo le liquido los honorarios y le doy su boleto de vuelta, como está convenido”.

Para entonces ya no querían a María ni Fernando de Fuentes, ni Carlos Carriedo, ni don Rómulo Gallegos. Pero al día siguiente don Rómulo me buscó y me dijo que no le importaba cómo saliera la película. Que me ayudaría a hacer la adaptación y que se quedaba. Cuando murió don Rómulo Gallegos, María Félix declaró en una comida que el escritor había dicho:

“Esa es mi Doña Bárbara”.

Yo le puse una carta a esa señora señalando que tenía muy mala memoria. Le escribí:

“Qué mala memoria tiene, no está en discusión si lo dijo don Rómulo o no. Un mes antes de que llegara a México (eso está en las actas del Consejo de Clasa Films), usted estaba nominada para actuar en la película y don Rómulo no la conoció hasta después, así que no puede ser cierto lo que usted dice”.

María Félix nunca me contestó. María nunca fue artista, por eso necesitaba papeles muy especiales. De devoradora de hombres y asuntos de este tipo, que cansaban a la gente.

María persistió en su historia y en su personaje (pero se dice que su enemistad con Taibo I provino de que el crítico incluyó en su libro la anécdota anterior). En sus memorias, la diva dio esta versión (condimentada con más injurias):

Tuvieron que pagarle sin trabajar a la actriz que habían contratado. A mí me dieron el doble de lo que cobré por *María Eugenia*. Desde que leí la novela supe que tenía el nervio y la personalidad para interpretar el papel, pero no la edad. El personaje de Gallegos es una señorona que viene de regreso de todo. Tuve que suplir con firmeza, voluntad y toda la fuerza de mi carácter los años que me faltaban. La película salió muy bien y fue un éxito formidable porque me compenetré con el personaje al extremo de sentirme Doña Bárbara. Los demás actores estaban fuera de tipo. Julián Soler como Santos Luzardo resultó una mala elección. Se requería un hombre sexy, una fuerza de la naturaleza, y con Julián no daban ganas de hacer nada malo. En cuanto a la actriz que salía de mi hija, estoy segura de que era mayor que yo.

A *Doña Bárbara*, prefiero *Doña Diabla*, porque la historia descansa sobre María de manera más firme que en la historia de Rómulo Gallegos. En *Doña Bárbara* la historia se basa en la sugerencia del poder, de la mujer cuyas atribuciones se encuentran por encima de la ley. Doña Diabla representa el ascenso económico y el descenso moral. Doña Bárbara es sacrificada por la ley que impone el capitalismo; en cambio, doña Diabla utiliza el nuevo orden para escalar e imponer la ideología del dinero. De alguna manera, María Félix es el rostro de esa ideología. Al hacer recuento de la afición por el cine mexicano, ordenando los recuerdos cronológicamente, veo su imagen como representante de una nueva manera de actuar, economizando los movimientos y los gestos, antes sugiriendo que mostrando. Y en eso, y en la intensidad que le da a la pantalla baso mi admiración. No encuentro más intensidad con menor número de recursos. Quizá en Pedro Armendáriz, pero él tiene una ventaja sobre ella y no duda en usarla, dándole una cachetada en la cinta *Enamorada*, la cual representa una forma de educación hasta

benévola, si se ve desde el punto de vista del machismo. María Félix: aparato de ideología, no como personaje de novela, sino como personaje en el que se afirmó. No puedo revisar su filmografía, la cual se extiende hacia muchas direcciones, pero *La mujer sin alma*, *La diosa arrodillada* y hasta *Los ambiciosos* (de Luis Buñuel) sucumben ante el personaje. Ella misma sucumbió, se abismó en sí misma y tropezó. María Félix es una retórica de la personalidad: el ascenso, el disfraz, el proceso de borrar las huellas del pasado, triunfar... y caer. Pero la caída es artística, hasta cierto punto redentora. No fue así el fin de María Félix; ella murió contrariando la frase de George Bernard Shaw quien aconsejaba que no hay que sobrevivirse a uno mismo. **AVA**

María Félix en una escena de la película *La Corona Negra*, dirigida por Luis Saslawsky, 1951.
(Fotografía: Picture Post/Hulton Archive/Getty Images)



MARÍA FÉLIX
ROSSANO BRAZZI
VITTORIO GASSMANN

EN

LA CORONA NEGRA
DE COCTEAU

CON JOSÉ M. LAGO
ANTONIA PLANA
FÉLIX FERNÁNDEZ

DIRECTOR:
LUIS SASLAWSKY

PRODUCCIÓN:
SUEVIA FILMS
CESAREO GONZÁLEZ