

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma, ni por ningún medio, sea este electrónico, fotocopia o cualquier otro, sin la previa autorización escrita por el autor.

**La escena del crimen.
*Crimen y suspenso en el cine mexicano,
1946-1955.***

Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Humanas con
Especialidad en Estudio de las Tradiciones
Que presenta

Álvaro A. Fernández Reyes



Comité de Tesis

Director: Dr. Miguel J. Hernández Madrid (CER-Colmich)

Lectora: Dra. Norma Iglesias Prieto (San Diego State University)

Lector: Dr. Ramón Gil Olivo (CIEC- U de G)



EL COLEGIO DE MICOACÁN, A.C.

CENTRO DE ESTUDIOS DE LAS TRADICIONES

Zamora, Michoacán, México
Diciembre de 2005

Agradecimientos

*A Olimpia y a mis demás cómplices (que no delataré)
en esta historia de crimen y suspenso...*

Índice

Introducción	6
1. Escenarios culturales	
1.1 La modernización del país o la paradoja del milagro mexicano.....	33
1.2 La ciudad de México: una quimera urbana.....	38
1.2.1 El barrio y vecindades: arrojó de una cultura urbana popular.....	41
1.2.2 La ciudad al servicio de los demás.....	44
1.3 Nuevas costumbres de consumo cultural en la vida cotidiana.....	45
1.3.1 La reinención del nacionalismo cultural.....	51
1.3.2 Las alas del goce.....	53
1.3.3 Medios masivos de comunicación a la Era Audiovisual.....	60
1.4 Los enigmáticos bajos fondos.....	63
1.4.1 El antro de los bajos fondos: fuente mitológica de la cultura de masas.....	67
1.4.2 El dancing y los salones de baile.....	71
2. Crimen S.A. La industria cinematográfica del crimen	
2.1 Introducción/Exterior/Industria cultural y cinematográfica.....	75
2.2 La consolidación de la industria cinematográfica mexicana.....	79
2.2.1 Entre lo artesanal, lo industrial y el monopolio.....	81
2.2.2 El "tronco común del público" y la repercusión de la guerra mundial.....	83
2.2.3 Criminales de cuello blanco en la industria: monopolios y sindicatos, organismos y mecanismos de producción.....	89
2.3 La industria del cine urbano o el gusto del público moderno.....	95
2.4 La seducción del cabaret o la tendencia industrial hacia el bajo fondo.....	99
2.5 El sindicato del crimen. De las crónicas criminales al cine clásico de suspenso.....	105
2.6 La cartografía del crimen y el suspenso.....	118
2.6.1 Desarrollo genérico y tipo de crimen.....	118
2.6.2 Triada o articulación del tipo de representación.....	119
3. Criminología del cine: manantiales del drama criminal o las causas del crimen	
3.1 Introducción/Interior pantalla/Establecimiento de la acción criminal.....	120
3.2 Las explicaciones básicas en la cinematografía.....	124
3.2.1 El mal viene de adentro.....	128
3.2.1.2 Malo por naturaleza.....	128
3.2.1.3 La especie criminal.....	130
3.3 La explicación en disyuntiva: el mal destinado o la fuerza del entorno.....	134
3.3.1 La anormalidad psíquica o la maldad del alma.....	134
3.3.2 La marca del destino: criminal por apariencia.....	140
3.4 El entorno como condicionante criminal.....	142
3.4.1 De la aspiración y el aprendizaje a la emoción de delinquir.....	142
3.4.2 Subcultura criminal y el aprendizaje.....	145
3.5 Veredicto final.....	151
4. La pantalla punitiva	
4.1 Introducción/Interior pantalla/Resolución del drama: el control de las ideas.....	153
4.2 Del Castigo divino a la sentencia social.....	157
4.2.1 Castigo Divino.....	157
4.2.2 Castigo Social.....	159
4.3 A las puertas del presidio: Castigo Jurídico o Penal.....	162
4.4 Ley fuga o la fuga de la ley.....	166
4.4.1 Castigo Policiaco.....	166
4.4.2 Castigo Subcultural.....	169
4.5 Autocastigo: el camino hacia la norma.....	171
4.6 Desenlace/Exterior sociedad/Los efectos criminales o el goce del peligro.....	174
5. La sintomática y el dispositivo del suspenso	
5.1 Introducción: la mirada del crimen.....	183

5.2 El dispositivo del suspenso.....	186
5.2.1 El melodrama de suspenso y el suspenso del melodrama.....	188
5.2.2 Líneas de sedimentación y de actualización: la totalidad móvil.....	190
5.3 La objetivación del dispositivo: el realismo en el cine clásico mexicano.....	194
5.3.1 El crimen y lo urbano, lo real y lo realista.....	198
5.3.2 El parpadeo surrealista: una efímera transgresión al dispositivo.....	203
5.3.3 Líneas de fuerza: entre el melodrama y el <i>film noir</i>	206
5.4 La mirada del suspenso.....	210
5.4.1 El síntoma del malestar de la modernidad y la tautología del suspenso.....	211
6. La forma del goce. Crimen y suspenso narrativo	
6.1 Introducción a la casuística.....	216
6.1.2 La elección de casos.....	218
6.2 La maternidad en suspenso: <i>Que Dios me perdone</i>	223
6.2.1 Ficha técnica, sinopsis del argumento y secuenciación.....	223
6.2.3 Análisis: ¿Cómo reacciona un hombre que posee el secreto de una mujer?.....	226
6.2.3.1 Narración, historia, argumento.....	227
6.2.3.2 La Era de tinieblas.....	228
6.2.3.3 Estructuración del suspenso.....	230
6.2.3.4 Segmento crítico 1: El documento en tensión.....	233
6.2.3.5 Segmento crítico 2: El poder de someter y la dignidad del sometimiento.....	238
6.2.3.6 Segmento crítico 3: ¿El accidente perfecto?.....	243
6.2.3.7 Resolución: conclusiones generales.....	248
6.3 Atracción y repulsa: <i>En la palma de tu mano</i>	250
6.3.1 Ficha técnica, sinopsis del argumento y secuenciación.....	250
6.3.2 Análisis: El crimen perfecto.....	252
6.3.2.1 El camino hacia los millones.....	254
6.3.2.2 Narración, historia, argumento.....	256
6.3.2.3 Gozar en el fondo de un fantástico placer: de la emoción de la trasgresión a la suspensión de la norma.....	257
6.3.2.4 El dispositivo moral y la estructuración del suspenso.....	258
6.3.2.5 Microsegmento crítico 1: El contrato de la fraternidad criminal.....	263
6.3.2.6 Microsegmento crítico 2: El asesinato de Karín, sujeto disciplinado.....	267
6.3.2.7 Segmento crítico 3: Comienzo de un nuevo acto de la comedia.....	273
6.3.2.8 Segmento crítico 4: La exhumación del cadáver.....	279
6.3.2.9 Segmento crítico 5: No hay crimen perfecto.....	282
6.3.2.10 Resolución: conclusiones generales.....	289
Donde el círculo termina. Conclusiones generales.....	292
Anexos	
I. Modelo de análisis: ideología y emoción en el sistema formal.....	293
II. Anexos de <i>Que Dios me perdone</i>	303
III. Anexos de <i>En la palma de tu mano</i>	310
IV. Relación de películas de crimen y suspenso, 1946-1955.....	316
V. Relación de películas de crimen y suspenso desde los orígenes hasta 1959.....	319
VI. Ficha técnica de películas.....	363
Bibliografía.....	390

Introducción

*En el fondo, la existencia del delito
manifiesta afortunadamente una
“incomprensibilidad de la naturaleza humana”;
una energía que se yergue,
una “protesta resonante de la individualidad humana”
que sin duda le da a los ojos de todos
su extraño poder de fascinación.*

Michael Foucault¹

El crimen y el suspenso en la actualidad modelan las narraciones con mayor presencia en los medios de comunicación. El hecho de que varias generaciones vivan expuestas a infinidad de imágenes simbólicas de actos criminales desde el nacimiento del cinematógrafo, y que el suspenso sea la narrativa más popular y el principal criterio de selección para la audiencia, hacen del asunto una significativa tradición cultural.

En esta tesis abordo esa tradición cultural. Y de la misma manera que el título de toda película sugiere, en mayor o menor medida, pistas sobre la historia que tratará la trama y del género al que pertenece; *La escena del crimen. Crimen y suspenso en el cine mexicano* supone, en primer lugar, el punto de partida para abordar la construcción de un hecho criminal en una escena con espacio y tiempo concreto: al interior (del film) o al exterior (en la sociedad), a mediados de siglo XX y en el México urbano y modernizado; supone en segundo lugar, una interrelación entre la representación ideológica del crimen y la emoción representada en el suspenso narrativo.

Aquí se imponen los escenarios culturales en un contexto histórico: cuando Estados Unidos recobra su influencia y recupera gradualmente el público hispanoamericano, y la cinematografía mundial apunta con una nueva mecánica hacia el surgimiento del cineclub o movimientos cinematográficos alternos como el neorrealismo italiano –movimiento con el que nace la modernidad cinematográfica-; la industria cinematográfica mexicana “descubre” en el suspenso narrativo esa estrategia comunicativa para exponer el hecho criminal.

¹ *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1978.

Surge el interés de algunos cineastas que echan mano de la retórica del suspenso, a la vez que se inaugura la segunda etapa de la Época de Oro (situada entre 1946 a 1955) junto con una larga crisis de nuestra cinematografía extendida hasta nuestros días. No obstante, el cine mexicano, pese a mantener por ingeniosos mecanismos industriales la constante producción, va cobrando -a reserva de obras excepcionales- opacidad en términos estéticos.

Asimismo la sociedad de la época se modula por diversos campos en transformación. En principio y con el fin de la Segunda Guerra Mundial, la nación recibe a su primer presidente civil; la inversión económica apuesta la industrialización del país en una medida –o desmedida- sin precedentes; las estructuras y las prácticas sociales cambian; el nacionalismo cultural va quedando rezagado por otras formas de percibir la cultura, ahora se concibe principalmente urbana e, insistimos, “moderna” o modernizada.

Es sintomático que justo en el momento cumbre de la modernización del país entre los años cuarenta y cincuenta, nuestra escena del crimen encuentre en el suspenso hollywoodense amalgamado con el melodrama nacional, la maduración de un modelo o sistema formal vuelto a una tradición estética; en una expresión cultural que, a la distancia del tiempo, podemos denominar “cine clásico de suspenso mexicano”.

El espectador se enfrentaba a una distinta instancia narrativa (espacio-tiempo simbólico donde se vive la narración) y a una nueva situación hermenéutica (significados ligados al contexto sociocultural): la concepción del cine había cambiado, la representación del crimen había cambiado, la forma de recibirlo en la sala de cine, también.

En este marco, el crimen es mediatizado por el cine y a través de una nueva mirada que se manifiesta en otras formas tanto de lenguaje como de narración; mostrando de paso, un nuevo horizonte de expectativas: ese sistema de ideas y emociones surgidas en el ejercicio de “mirar”, en el gusto por sentir y experimentar, aprender y comprobar patrones de comportamiento.²

² Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus Humanidades, 1992; el horizonte de expectativas entendido como ese tipo de orientaciones para seleccionar determinados productos textuales y para advertir determinados tipos de lectura o mirada posibles.

Llegamos a **una de las líneas de análisis** que articulan esta investigación. Digamos entonces, en relación a la nueva mirada, que si cambian los productos (películas) y las disposiciones o miradas de receptores (espectadores) hacia ellos, es porque cambió el horizonte de expectativas; lo que podría dilucidar el cambio de sensibilidad social a través del aumento del uso de estrategias narrativas de suspenso.

Entonces, la orientación de este estudio parte del **supuesto** de que la serie de producciones del cine de suspenso mexicano de 1946 a 1955, resulta del devenir de la modernización y, de la apropiación de tradiciones cinematográficas del cine criminal, del melodrama y otras como las del cine hollywoodense, no obstante, interpelando a dispositivos exclusivos de la cultura mexicana.

Por tanto, a saber que cada cultura de cada época cuenta con sus formas particulares de representación de imágenes simbólicas, sus mecanismos industriales de producción y consumo cultural, de exhibición y recepción, su iconografía y narrativa, nos interesa conocer ¿qué lleva a productores y artistas a construir escenas de crimen con suspenso en un momento de la modernización?, ¿qué bases socioculturales y estéticas mueve al espectador a consumirlas, disfrutarlas y gozarlas, a sentir gusto por un tipo particular de puesta en escena?, ¿qué expresan y representan tales construcciones y, cómo en su misma transformación registran el cambio de sensibilidad social?, en términos generales ¿cuál es y en que reside la naturaleza de la atracción?

Creemos que abordar dicho fenómeno histórico sociocultural, devela parcialmente el espíritu de una época en que la contribución del cine a la educación sentimental y a la construcción de la realidad social, es decisiva.

A la sazón, esta investigación dirige su **objetivo** a documentar y analizar cómo se relacionan y se influyen la cultura, la industria cinematográfica y los sistemas formales del cine de suspenso; cómo se despliega la producción y el consumo de imágenes simbólicas cargadas de significados ideológicos y emocionales, cómo en este mecanismo se interpela a la sensibilidad social y a la forma de mirar el mundo criminal en un momento de la modernización mexicana; implícitamente, cómo en esta interrelación se modela una tradición y una cultura cinematográfica.

Otras líneas y acotaciones

Para llegar a precisar el suspenso, habrá que partir del concepto de crimen como el acto del individuo que al chocar con los intereses comunes pone siempre en discusión, por un lado la libertad del individuo y, por el otro la defensa de esa sociedad, las anomalías de la personalidad y las del medio social, el libre albedrío y el determinismo, la pena y el tratamiento del delincuente. Por su parte el delito tiene el mismo sentido (crimen tipificado);³ pero, el crimen difiere en que puede o no ser penado por la ley, es decir, puede haber una contradicción entre las normas escritas por el aparato jurídico y las exigencias sociales nuevas. No está por demás decir que el criminal y su crimen forman una unidad indivisible.⁴

De este concepto, hablamos del cine criminal refiriendo a una noción descriptiva que relata los pormenores del acto criminal. Constituye el contenido de la película. Se forma por un grupo de cintas donde el crimen es el componente que desencadena la acción o hacia donde la acción concluye: el crimen y sus consecuencias. Aquí el crimen es el protagonista, origina la tensión central del relato, y lleva a violar cualquier ley o norma o simplemente se entrega al gusto por lo prohibido y el tabú.⁵ Nicole Rafter en su libro sobre el cine criminal *Shots in the mirror*, incluye en esta noción varios tipos de agrupaciones narrativas: policiaco, detectives, gánsters y películas de prisión, así como dramas de corte; el corpus lo forman las historias de crimen. Algunos autores indican que existe un tipo narrativo delimitado por el crimen y la víctima

³ El delito es "el resultante de una acción u omisión penada por la ley que infringe uno de los preceptos del 'deber ser'. Se comprende por lo tanto, que para apreciar su significación es necesario formular un juicio de valor y que esta conceptualización valorativa se base en nociones ideales, previamente establecidas y aceptadas"; acota Froilán Manrique Pacora "Ubicación de la criminología en el campo de la cultura" en *Criminalia*, México, Ediciones Botas, año XXIX num. 7, 31 de julio de 1963, p. 363.

⁴ Indica el criminólogo M. Laignel-Lavastine, que lo ideal es estudiar al criminal en comparación con el hombre llamado normal y tratar de aislar los factores que podrían explicar el crimen para saber el alcance de cada uno; en *Compendio de criminología*, México, Editorial Jurídica Mexicana, 1959, p. 13.

⁵ Una amplia definición del relato criminal puede encontrarse en Valles Calatrava José R., *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada, 1991; aunque menos amplia, véase también Ron Wilson, "El lado siniestro de la conducta humana: las películas de crímenes de los noventas" en *Estudios cinematográficos*, México, Año 6, num. 19, Junio-octubre, 2000, pp. 57-65.

que podría ser “el cine de aventura criminal”, otro delimitado por la justicia y el crimen que es “el cine criminal”.⁶

Nuestro caso surge a partir de esa noción, pero priorizando la acción y la consumación del crimen a través del suspenso. En fin, una base conceptual que se posa en la narrativa donde deambulan los diversos actores sociales fílmicos (el cinturita, la prostituta, el “gángster”, provincianas engañadas, mujeres bondadosas, mujeres fatales, criminales cosmopolitas, de cuello blanco, la policía, delincuentes y asesinos y, en general, el hampa), personajes que tejen historias de vida nutridas de la realidad cotidiana, de la novela, de la historieta, de la crónica periodística y, tanto de los temores como de los deseos que la moral y la justicia imponen.

Por otra parte, el suspenso en principio se define por el efecto emocional (angustia) que causa en el espectador. Ya el maestro Hitchcock indicaba que “las emociones son un ingrediente necesario del suspense”. Entonces, acudir al suspenso cinematográfico es evocar una cultura emocional, a líneas emocionales de la cinematografía.

Hablamos en primer lugar, del efecto emocional que causa una narración, pues volviendo a Hitchcock, “el primer trabajo es crear la emoción y el segundo trabajo es mantenerla.”⁷ Desde la dimensión expresiva se considera un recurso narrativo y cinematográfico. El suspenso no es un género⁸ y puede designarse a distintos argumentos que lo tomen como un recurso predominante. Es –dice Hitchcock- “la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas”,⁹ y se delimita para su estudio –regularmente así es relacionado por el mismo espectador- al cine criminal. Por tanto, la **segunda línea de análisis**, nos lleva a pensar que se convierte en estrategia comunicativa para transmitir una ideología sobre el crimen a la vez que un recurso para proporcionar goce y mantener al espectador cautivo.

⁶ *Shots in the mirror. Crime films and society*, Oxford, University Press, 2000.

⁷ Francois Truffaut, *Hitchcock Truffaut*, New York, Touchstone Edition, 1985, p. 57 y 92.

⁸ Rick Altman acerca la explicación al género cinematográfico como objeto de estudio y, aunque en nuestro caso no referimos estrictamente al género, propone: “Como hipótesis de trabajo, sugiero que los géneros surgen fundamentalmente de dos maneras distintas: como una serie relativamente estable de premisas semánticas que evolucionan a través de una experimentación sintáctica hasta constituirse en una sintaxis coherente y duradera, o bien mediante la adopción, por parte de una sintaxis existente, de un nuevo conjunto de elementos semánticos”; *Los géneros cinematográficos* Barcelona, Paidós Comunicación, 2000, p. 299

⁹ *Ibid*, p. 11.

Surge a la sazón una tautología que torna –al parecer- escurridiza la definición del cine de suspenso, pues toda narración mantiene en mayor o menor medida “estrategias de demora” (suspenso). Entonces, queda claro que aludimos sólo a un tipo muy particular de suspensión o suspenso, en términos cuantitativos y cualitativos y, exclusivamente en relación al cine criminal.

La narración de suspenso se basa en el enfrentamiento de las fuerzas del Bien contra el Mal, la Vida y la Muerte, la Ley y el Deseo, el Peligro y la Salvación; en nuestro caso, también en otra gama de dicotomías como el Crimen y la Justicia, el Criminal y su Castigo, el Pecado y la Culpa. En la dialéctica encontramos los campos semánticos propios del suspenso mexicano ¿Cómo se establecen y vulneran estas fuerzas? El protagonista se enfrenta a un peligro inminente que atenta contra su vida o su universo moral en cierto periodo de tiempo, esto es, dilatando la espera por una resolución: ¿a qué tipo de peligro se somete?, ¿qué valores o universo moral se pone en juego?, ¿cómo los recursos narrativos y estilísticos se utilizan para ello?

Ya menciono que esta estrategia narrativa y de comunicación, fue perfeccionada con aguda precisión por la meca del cine. Si bien a éste se atribuye -hace más de cien años- la incursión pionera de estrategias básicas del suspenso, es un hecho que todas las culturas donde existe una industria cinematográfica, han asimilado el bagaje narrativo para enriquecerlo con su propio componente emocional e ideológico y, en consecuencia, con su propia competencia y “memoria narrativa”.¹⁰ En otras palabras, cada sociedad con su grupo de espectadores y cineastas, reacciona de acuerdo a sus prácticas emocionales e ideológicas, a la estructura de la emoción vivida en la cultura, codificada en textos que le significan y la representan.

Por tanto -aunque la cinematografía nacional asimila las técnicas y estrategias de suspensión o suspenso y, hasta cierto punto, temáticas y estilos del cine negro florecido durante la Segunda Guerra Mundial-, el cine de suspenso mexicano goza de una identidad propia y retoma el bagaje de una cultura popular que vive a la luz y sombra de otras tradiciones cinematográficas de fuerte arraigo como el melodrama.

¹⁰ Un amplio desarrollo del concepto lo encontramos en Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

En ese sentido, es pertinente hablar de un cine de suspenso mexicano, en la medida en que se piense como un dispositivo narrativo amalgamado con el melodrama. De ahí viene la **tercera línea de análisis**, a saber que el cine de suspenso inminentemente recupera los valores estéticos e ideológicos de la tradición melodramática, particularmente del melodrama criminal: narrativa de colosal arraigo para la cultura popular mexicana y latinoamericana.

Esta tradición tiene como plataforma la expresión de la trama romántica donde se manipulan los acontecimientos para motivar el sentimentalismo en el público (emociones procesadas por la cultura, más suaves, con menos marca y efecto corporal¹¹), haciendo uso ingenioso del tema del amor y del odio, ligadas a valores morales judeocristianos del bien y del mal.¹² Juan Manuel Company, dentro de la serie de ensayos titulados *Acerca del melodrama* coordinados por Vicente Ponce, argumenta que se construye y define por el tono y que su materia básica son los sentimientos; Jesús González en el mismo libro hace énfasis en la pérdida del objeto amoroso, y dice que su unidad narrativa es el sufrimiento y el padecimiento; por su parte, José Luis Téllez indica que su estructura es musical como melodía y drama a la vez: “El término melodrama quiere decir ópera: drama en el que la música es el motor esencia, límite textual sin retrocesos”.¹³ Es un tipo de narración e iconografía que toma como base la música¹⁴ y sentimentalismos forjados –como indica Monsivais en su ensayo “Se sufre pero se aprende”- por el “desencuentro entre la felicidad y la tragedia, sea de los individuos, de las parejas, o, de preferencia, de las familias”.¹⁵

El cine de suspenso mexicano de la época se definirá como un cine que pretende el efecto de suspensión retroalimentando su propia cultura emocional y su propia forma narrativa, lo que quiere decir, que retoma estrategias de demora al enfrentar al protagonista a peligros que versan entre el crimen (juego

¹¹ Véase Arlie Russell Hochschild “Ideology and emotion management: a perspective and path for future research en Theodore D. Kemper (Editor), *Research Agendas in the Sociology of Emotions*, New York, State University In New York Press, 1990.

¹² Silvia Oroz en *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, México Universidad Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1995.

¹³ Vicente Ponce, *et.al.*, *Acerca del melodrama*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987, p. 10.

¹⁴ Recordemos títulos motivados por canciones de Agustín Lara, y la infinidad de números musicales en este cine.

¹⁵ En *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones El milagro, Imcine, 1994, p. 99; véase también Jesús Martín Barbero, *op.cit.*

moral del cine criminal) y la relación amorosa o familiar (juego moral del cine melodramático), entre la trama criminal y la trama romántica, enfrentando al espectador al “goce de la angustia” y al “sentimentalismo”. En este cine importan tanto los estados emocionales del espectador (propios del suspenso: emociones más intensas) como los estados sentimentales del protagonista (propios del melodrama: emociones menos intensas). Se basa en la lucha de fuerzas antagónicas del hecho criminal pero fusionado con el tono y estilo melodramático.

En consecuencia, el cine de suspenso mexicano que cobra fuerza como objeto de producción y consumo al término de la Segunda Guerra Mundial, se convierte en un hecho cultural significativo y moderno; en un fenómeno mediático que opera en un espacio simbólico donde se experimenta una instancia narrativa; al mismo tiempo, en una fuente de significados que se ligan a la realidad social y criminal de la época, o bien, a una situación hermenéutica. Es, en síntesis, un objeto donde se articulan campos tan ricos como la cultura y la comunicación, otros como la industria y la estética o, la ideología y las emociones.

Cultura y comunicación, ideología y emoción

Por su parte, teóricos de la comunicación, la ideología y la cultura como John B. Thompson y James Lull, ven en la expresión de la comunicación una base cultural y una referencia fundamental para la ideología y las emociones. La emoción en la cultura y será tan importante como ideología y conocimiento. Cultura entendida como patrones de significados (emocionales e ideológicos) comunicados (expresados e interpretados) en formas simbólicas (sean lenguajes, imágenes o acciones) e insertos en contextos sociales estructurados (prácticas y clases sociales).¹⁶

Aquí pone alerta el hecho de que cultura no es sólo significado dominado por el conocimiento y la razón, también es emoción, pasión, miedo, goce, placer y dolor. Estos aspectos son cruciales para construir los

¹⁶ John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, México, UAM-Xochimilco, 2ª edición, 1998; y James Lull, *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995; anotemos que las formas simbólicas, son producidas por los sujetos y, reconocidas por ellos y por otros como constructos significativos.

significados y las identidades, son la matriz –según el ángulo antropológico- por la que se mueve la vida social, tipos básicos de conductas relacionales sobre las que se da la comunicación para crear los diversos mundos culturales. Éstas afectan el mundo de los significados y de las acciones. En otras palabras, las prácticas sociales no sólo se mueven por bases ideológicas, también por bases emocionales. De este modo se crea una cultura emocional a través de la tradición y la transmisión de conocimientos, patrones culturales y forma de vivir las emociones; donde también interviene la memoria (que incluye la memoria narrativa) para construir una especie de guión mnemotécnico regulador del quehacer cultural.¹⁷

Siguiendo esta lógica, Shweder sostiene que las emociones son conceptos simbólicos, aprendidos y contextualizados, con significados específicos y diferenciados en grupos sociales y culturas particulares. Para él cada emoción encierra un libreto que es reconocido socialmente y conceptualizado como tal. En ese sentido, las emociones son entendidas como narrativas.¹⁸

Los dramas definen y legitiman determinadas emociones –como argumenta Norman Denzin-, dibujan los deseos colectivos e individuales, las autodefiniciones; imprimen las experiencias y la estructura ideológica de la vida cotidiana que afectan a la sociedad.¹⁹ Los films son sitios y formas emocionales, lugares de representación emocional donde se definen concepciones sobre el amor, la sexualidad, el crimen, entre otros; crean

¹⁷ Luis Vaca Constantino, *El estudio de las emociones en otros sistemas culturales*, en el www.ub.es/cgi-bin/htimage/barmap.map, última actualización: 27 de Junio de 1997, retirado el 24 de febrero de 2004.

¹⁸ Richar Shweder, "You're not Sick, you're just in Love: Emotions as an Interpretative System", en Paul Ekman y Richard J. Davidson, *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, New York, Oxford University Press, 1994; este punto de vista es recuperado por Rogelio Luna Zamora quien pone sobre la mesa el estado de la cuestión sobre las emociones en las ciencias sociales titulado "La naturaleza de las emociones desde la perspectiva sociológica", en Celia del Palacio Montiel *et.al.*, *Cultura, comunicación y política*, Universidad de Guadalajara, 1ª edición, México, 2002; asimismo en Werner Wirth and Holger Schramm, "Media and Emotios" en William E. Biernatzki (Editor) *Communication Research trenes*, California, Vol. 24, Nov. 3 de 2005.

¹⁹ El autor en el ensayo "*On understanding emotion. The interpretative cultural agenda*" en Theodore D. Kemper (Editor), *op.cit.*; en esta compilación, otro artículo que da luz de la relación entre ideología y emociones es el de Arlie Russell Hoschild, *op.cit.*; ahí trabaja la articulación entre cine y emoción –e implícitamente la ideología-, se esfuerza para interpretar las emociones desde el ángulo social; y aborda como base empírica el cine y el alcoholismo.

políticas de emocionalidad y necesidades emocionales, contribuyen a una experiencia y aprendizaje emocional.²⁰

Hay que enfatizar que las emociones son fenómenos colectivos. Pierre Sorlin muestra que “lo importante es comprender cómo la película logra seducir al mismo tiempo que ofrece un mensaje”.²¹ Así, el estudio del cine, se convierte en una vía para interpretar nuestro mundo desde varios ángulos, no sólo nos preguntamos ¿quién o quiénes somos? sino, ¿qué siento o sentimos?, concretamente ¿qué emoción queremos sentir? y ¿qué hacemos para sentir?

Al afirmar la posibilidad de encontrar en este cine los puntos de confluencia entre la ideología y la emoción, acudo al bagaje teórico de estudiosos como Teun A. van Dijk, que ve en la ideología la organización y el conjunto de creencias que influyen en la comprensión y el conocimiento del mundo (de aspectos como lo bueno y lo malo, lo normal y lo anormal del comportamiento social, etcétera). Para él, las ideologías son “la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo”. Como hemos mencionado, las emociones conciernen a la reacción que implica cambios fisiológicos, tiene que ver con cierto estado de ánimo, son procesos determinados biológicamente, pero -más allá de la neurología, la bioquímica, la robótica o, en buena medida la psicología, y de las emociones básicas²²- de alguna manera el aprendizaje y la cultura no le son ajenos, también alteran las emociones otorgándoles significados; tales son emociones más complejas.²³

²⁰ Theodore D. Kemper, *op.cit.*; desde el punto de vista sociológico –campo conocido como sociología de las emociones-, las emociones también son fenómenos o constructos sociales, procesos de la sociedad que dibujan su organización (Kempler); un sistema abierto donde sus elementos combinados son socialmente construidos (Gordon); muestran cómo es nuestra experiencia y la apropiación del escenario social, y cómo éstas constituyen lo que pensamos respecto a ese escenario (Hochschild)

²¹ En “El cine, reto para el historiador”, en *La historia en el cine, Istor. Revista de historia internacional*, año V, num. 20, División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE), Editorial Jus, primavera del 2005, p. 28.

²² Para el campo de la psicología véase Andrew Ortony, Gerald, L. Clore, Allan Collings; *La estructura cognitiva de las emociones*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

²³ Rogelio Luna Zamora *op.cit.*, indica que las premisas teóricas en torno al origen de las emociones, parten de la clasificación en dos grandes bloques: un primer grupo de emociones llamadas primarias, básicas o primitivas, son de carácter universal y observables en prácticamente todo tipo de sociedad y en todos los periodos históricos; ahí se incluyen las que tienen o presentan claramente un diseño fisiológico. Un segundo grupo de emociones, las llamadas complejas, tienen relación con el sistema moral de una determinada sociedad. Cualquier emoción puede ser analizada a partir de sus cuatro componentes: a) sentimiento, b) gestualización expresiva, c) conceptos relacionados y d) normas regulativas.

Las emociones se relacionan con un objeto, con “dimensiones mentales (pensamiento, creencia) obvias [...] Las emociones -asegura van Dijk- pueden involucrar las interpretaciones (mentales) de nuestro ‘estado de ánimo’ o ‘estado del cuerpo’”.²⁴ Nos indica entonces que puede existir un objeto (mental) motor, más o menos perceptible como el crimen, que hace encadenar las creencias y las emociones. En tal caso, las ideas o creencias, pueden desencadenar esa agitación en el estado de ánimo. El autor, encuentra este aspecto decisivo para la teoría de las ideologías pues éstas, con frecuencia encarnan sentimientos –o emociones secundarias culturalmente condicionadas y aprendidas, de las que el sujeto es consciente- como las “ideologías del odio” (en el caso del racismo), “ideologías del amor” (el de ciertas religiones), “ideologías del deseo” o “ideologías del suspenso” (en el caso de una buena parte de la industria cultural).

Entre todo este mecanismo industrial debemos constatar que existe - para enunciar nuestra **cuarta línea de análisis**- una ideología y estética del suspenso en la medida en que florezca el proceso de interpelación que hacen las narraciones o relatos a las condiciones culturales del espectador de los cuarenta y cincuenta; es decir, en lo que llama al espectador para que intervenga, sabiendo que lo reconocen y pidiéndole que se reconozca como su propio interlocutor inmediato a través del juego de miradas.²⁵ Conocer a qué se interpela a través de las representaciones, cómo y por qué se presenta este proceso en los campos y relaciones del crimen y la cultura, del cine y la sociedad. Éste es otro de nuestros objetivos.

En tales líneas de análisis se edifica la construcción del objeto de estudio. Ellas articulan las dimensiones y serie de orientaciones para abordar el crimen y el suspenso en el cine mexicano –reiteramos- como un hecho cultural moderno que recupera y reinterpreta diversas tradiciones cinematográficas interpelando, a la vez que comunicando, ciertos valores estéticos e ideológicos, creencias, temores y aspiraciones de un espectador inmerso en el cambio social.

²⁴ Teun A. van Dijk, *Ideología. Un aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999, p. 21 y p. 39; tomamos en cuenta dentro de las cuatro dimensiones del estudio de las emociones (la fisiológica, las formas de expresión, psicológica y cultural), la cultura y las formas de expresión.

²⁵ Francesco Cassetti, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 39.

Estado de la cuestión: cine, ideología y emoción

Importantes investigaciones han sido realizadas en el marco de la industria cultural y las narrativas. En lo concerniente a la tradición narrativa y a la ideología, Umberto Eco en *El superhombre de masas*²⁶ aborda en la novela popular la reproducción ideológica de obras narrativas de gran consumo, y detecta lo que llama la “narrativa de consolación”, logrando con su estudio importantes propuestas metodológicas; no obstante, en ellas omite un elemento fundamental para comprender de mejor manera el gran consumo: la emoción derivada de las narraciones.

En México, ya enfocados al cine, se han realizado vastas investigaciones que articulan el campo ideológico y de las narraciones. Representativa es –aunque al margen del crimen- *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen* de Julia Tuñón,²⁷ la autora indaga en la representación social y la construcción del género vía producción de narraciones predominantes: el melodrama. Acorde a nuestro tema, *Cine y sociedad en México (1896-1930)* de Aurelio de los Reyes²⁸ deja sugeridas algunas otras venas entrelazadas: el acontecimiento social y la representación del crimen, concretamente en el amplio apartado sobre “La banda del automóvil gris”; no obstante, el tratamiento criminal está lejos de constituir el eje central de la investigación. Más apegado a la industria cultural y atendiendo al espectador, Norma Iglesias escribe *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*,²⁹ donde además del fenómeno del cine fronterizo – sea con temática de migración o de narcotráfico- toma en cuenta sus mensajes y los procesos de recepción que construyen al espectador. Tales estudios son una fuerte contribución al conocimiento en la disciplina social y las humanidades, proponen líneas de análisis y metodologías de la investigación sobre la representación social pero, siendo fieles a su objeto de estudio, poco tratan las representaciones emocionales y no las relacionadas con el suspenso.

²⁶ Barcelona, Editorial Lumen, 1998.

²⁷ Julia Tuñón, *Mujeres de Luz y Sombra, La construcción de una imagen, 1939- 1942*, México, IMCINE, El Colegio de México, 1998.

²⁸ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños, (1896-1920)*, Vol. 1, México, UNAM, 1983.

²⁹ Publicado en Tijuana B.C., El Colegio de la Frontera Norte, 1991.

Contrario al estudio de las ideologías de otras ejemplares propuestas como la de Pierre Sorlin en *Sociología del cine*;³⁰ las investigaciones sobre la atracción o el goce de la mirada que generan los films, han sido limitadas. Desde el psicoanálisis, son representativas las investigaciones de Slavoj Žižek³¹ que también aborda el suspenso y la ideología o; las coordinadas por Patricia Erens en *Issues in feminist film criticism* que tuvieron como objeto de estudio, también en el campo psicoanalítico, el género a la luz de la teoría feminista, para detectar la fascinación que desatan los sistemas formales cinematográficos y la ideología con la que se relacionan.³²

Enfocado directamente al crimen y al cine como autoridad cultural para explicar sus causas, el mencionado Nicole Rafter en *Shots in the mirror. Crime films and society*,³³ se interesa por la ideología sobre el crimen y la justicia, el bien y el mal, así como por la naturaleza de la atracción del cine criminal; pero sólo aborda la producción de cine criminal en relación al marco histórico y de ideología social, desatendiendo los mecanismos internos del film, la narración y, por tanto las emociones representadas: ese particular “encanto” formal donde se posa la seducción.

Con un enfoque diametralmente opuesto, Xavier Pérez en *El suspense cinematográfico*,³⁴ indaga en la tradición de los sistemas narrativos del suspenso, pero, así argumente que el suspenso puede delimitarse para su estudio en el cine criminal, atiende a la ideología sólo en su dimensión teórica y a partir del análisis formal. En un marco más general se inscribe la tarea

³⁰ Editado en México por el Fondo de Cultura Económica, en 1985; concretamente dentro del crimen puede verse la propuesta *Ideology, genre, auteur* de Robin Wood, publicado en New York, Columbia University Press, 1989, artículo que ha sido paradigmático para consecuentes investigaciones sobre el cine de crimen y especialmente sobre el cine negro; Wood se enfoca a las tensiones ideológicas que van del campo estético al sociológico; procura definir las particularidades de un autor interactuando con tensiones ideológicas específicas de la sociedad norteamericana de mediados de siglo XX.

³¹ Slavoj Žižek, *Mirando al sesgo, Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 1991; *El Sublime objeto de la ideología*, México, s. XXI, 1ª edición, 1992; también, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial, 1994

³² Publicado en Indiana, Indiana University Press, 1990; éste es un libro de referencia con reveladores artículos entre los que destacan “Visual Pleasure and narrative cinema” de Laura Mulvey; ahí intenta encontrar dónde y cómo en la narrativa, de acuerdo al inconsciente patriarcal, se refuerza la fascinación por los film según patrones preexistentes de formación social que trabajan en el individuo; dentro de esta disciplina pero con otros objetivos no exclusivos al género.

³³ *Op.cit.*.

³⁴ Publicado en Barcelona, Pòrtic, 1999.

compilatoria de Peter Voredrer, Hans J. Wuff y Mide Friedrincsen, quienes hicieron un esfuerzo por poner sobre la mesa el estado de la cuestión de conceptos, teorías, análisis y estudios empíricos del suspenso.³⁵

La propuesta es -siguiendo a Rafter- que el cine de crimen se convierte en una autoridad cultural para proyectar en su representación ideológica, una explicación popular sobre el fenómeno; y, por su parte, en su representación emocional a través del suspenso -interpretando a Pérez y a Vorderer *et.al.*-, en un archivo de registro de emociones y sensaciones que -aseguramos- amalgamadas con la ideología, esclarecen con mayor precisión la naturaleza de la atracción y su relación con la realidad sociocultural en determinada época.

La construcción del objeto y el problema del suspenso mexicano

El cine de suspenso mexicano como objeto de estudio, es resultado de encrucijadas y de algunos traspies heurísticos en el camino de construir el problema de investigación. El camino inicia con el final de mi ensayo *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*.³⁶

Sin restar la debida importancia a ningún otro icono, el análisis del mito heroico de Santo había culminado –aunque no agotado- mi interés por el héroe *massmediático*. La vereda me llevaba a aplicar la propuesta de fondo de la investigación: una vía teórico metodológica para el análisis de otros mitos heroicos de la cultura popular. La fascinación y satisfacción derivada de esta alegoría del bien –por fuerza, evocación directa de las fuerzas del mal- me llevó precisamente a un gusto particular por las figuras terroríficas que atentaban contra el bienestar social. Aunado a mi interés particular por la cinematografía, tal inclinación se sumó al detectar la proliferación de una ola de cine fantástico contemporánea al cine de luchadores.

³⁵ En *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, New Jersey, Lawrence Associates, publishers, 1996; también puede verse a Noël Carroll, "Toward a Theory of film suspense" en Carroll, Noël, "Toward a theory of film suspense" en Arnold Schuartzman (Ed.), *Persistence of vision*, num. 1, New York, 1984; Charles Derry, *The suspense thriller. Film shadow of Alfred Hitchcock*, Library Congreso, Jefferson, 1988; Lauro Zavala, *Permanencia voluntaria, El cine y el espectador*, Universidad Veracruzana, México, 2000.

³⁶ México, El Colegio de Michoacán, CONACULTA, 2004.

En la primera exploración “del mal de ultratumba” en el cine mexicano, me enfrenté circunstancialmente a *El hombre sin rostro* de Bustillo Oro, luego a *La otra* y a *En la palma de tu mano* de Roberto Gavaldón. Al revistar literatura sobre la cinematografía nacional, una nueva curiosidad se iba forjando. Ya no sólo era el mal del mundo fantástico, sino el antihéroe y el crimen de corte realista, un heredero del *film noir* que me hizo recordar *La noche avanza* de Gavaldón y *La sospechosa* de Alberto Gout; asimismo localizar cintas como *El Suavecito* de Fernando Méndez y *Donde el círculo termina* de Alfredo B. Crevenna.

Aunque aún no lo tenía claro, un aspecto formal y temporal unificaba a estas películas: todas se enmarcaban entre 1946 y 1955; todas acudían a un tipo de descomposición social moderna; todas partían del crimen y aplicaban estrategias narrativas de suspenso.

Mi tema se transformó y, aunada a fuentes orales (charlas con cinéfilos de la actualidad y alguno de antaño), bibliográficas y hemerográficas localizadas en distintas instituciones como la Universidad de Guadalajara (U de G), el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (Iteso), El Colegio de Michoacán (Colmich), la Hemeroteca Nacional, bibliotecas de la Universidad Autónoma de México (UNAM), El Colegio de México, y en diversas librerías de lo nuevo y de libros usados; la intensa búsqueda filmográfica había comenzado en el CIEC de la U de G, en la Cineteca Nacional, en la Fimoteca de la UNAM, sin olvidar la atención constante a la programación televisiva, la asistencia a tianguis y -debo admitir mi delito-, al contacto con mis piratas favoritos. Este rastreo me llevaría a adquirir más de ochenta cintas y ver algunas más del tema criminal desde 1919 hasta 1968, con mayor número en el periodo que nos concierne, claro está (para una lista de las películas criminales ver anexo IV y V; la ficha técnica en anexo VI).

En principio, para definir y construir -más tarde problematizar- el objeto de estudio, hurgué en la cartelera cinematográfica de la época. De gran ayuda fue la *Historia documental del cine mexicano* de García Riera, donde localicé los films que contenían crimen -que ya denominaba cine criminal- y construí, a partir de la sinopsis y comentarios, bases de datos que especificaban el tipo de narrativa, tipo de criminal y su tipo crimen; base que funcionaría como datos

procesados para el manejo de la información, a veces equivocada y, en la medida de lo posible, corregida.

El comentario continuamente iba hacia el melodrama. Al respecto, debo confesar una paradoja que implica mi percepción errónea y prejuiciosa: a toda costa quería encontrar un cine negro mexicano emocionante, psicoanalítico, de ambigüedad moral y casi expresionista; a toda costa intentaba evitar el melodrama que creía “sensibilero” y ramplón: ahí encontré el primer traspié heurístico y, más tarde, la identidad del cine de suspenso mexicano.

Busqué la definición del objeto de estudio en un “cine negro mexicano”. Segundo traspié y concepto erróneo discutido en el artículo “El cine negro en México”,³⁷ en el que se argumenta la inexistencia de esta categoría en nuestro país, pues difiere del cine negro norteamericano debido a diversos factores entre los que destacan los socioculturales, el trasfondo ideológico, una estética y una narrativa poco aceptada por la industria –censura de temas, entre otros– y por el público nacional.

En la búsqueda por definir las categorías para precisar el objeto de estudio y, tras el desencanto de encontrar un cine negro mexicano, emerge el *thriller* como un categoría teórica que funciona para abordar un tipo de cintas que guardan entre sí frágiles lazos familiares como el cine de gánsters, el negro, el policiaco, el criminal, el de suspense, el de acción pero relacionado con el crimen, la policía, la intriga o el misterio;³⁸ en general, formas de construcción narrativa o de agrupación temática delimitada por la violencia y el crimen, el misterio y el suspenso. El tratado de Martin Rubin sobre el *thriller* fue esclarecedor. Pronto, con el tercer traspié heurístico emergió la inoperatividad para el *thriller* en el cine mexicano, ya que se centra en elementos estructurales, relacionales y conceptuales un tanto ajenos a la cinematografía y cultura de la época.³⁹

Urgía una base que funcionara a nuestro afán de ubicar utensilios para designar intensas emociones del cine criminal. De ese traspié, tomando en

³⁷ Mayra Elizabeth Ortega y Luis Fernando Faz, “El cine negro en México” en *Nitrato de plata*, no. 9, enero-febrero 1992.

³⁸ Carlos F. Heredero, y Antonio Santoamarina, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Paidós, 1ª reimpresión, 1998, p. 23; los autores manifiestan que el cine negro o de gánsters –aunque con características propias– son modelos que se enmarcan en el *Thriller*; que significa emoción, suspenso o misterio.

³⁹ En *Thrillers*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.

cuenta que “el suspenso es con toda certeza elemento más universalmente admitido de un *thriller*”;⁴⁰ ubiqué el concepto operativo y una categoría para delimitar el objeto: “el suspenso cinematográfico”, un resorte para problematizarlo.

Encontramos pues, que en el campo de la psicología y la narrativa, al suspenso se le puede comparar con sentimiento de angustia como efecto o respuesta emocional, originadas por estrategias de demora. Minet de Wied y Dolf Zillmann le llaman “la paradoja del suspenso”, pues la tensión por la angustia es un estado de experiencia hedonísticamente negativo: ¿por qué nos sometemos a él?, ¿dónde está la fuerza de su goce? Teóricos coinciden en que la recompensa o, el efecto positivo de la excitación, está en el rescate de la angustia (*excitación residual*): simplemente un goce por la resolución.⁴¹ Ahí comenzaban las primeras preguntas y potenciales respuestas relacionadas con la naturaleza de su atracción.

Pero, para analizarlo en relación a su contexto histórico, había que abordarlo desde las películas; así, podíamos tomarlo en tanto recurso cinematográfico, como el “conjunto de procedimientos formales que el relato fílmico puede adoptar para producir aquel efecto destinado”. El suspenso es -definido más adelante por Xavier Pérez en su esclarecedor trabajo- como “el proceso narrativo mismo que exacerba la duración de un segmento que comprende el anuncio de un desenlace inminente entre dos alternativas opuestas hasta su materialización”. Finalmente, no será un estado de la narración que se puede mantener desde un inicio hasta el fin, es decir en un nivel macroestructural; hipotéticamente es aislable en pequeños fragmentos o en microsegmentos articulados con el global de la narración.⁴²

Los estudios indicaban que, anclada al pensamiento social organizado, o bien la ideología, la recepción de una narración de suspenso –entendida como un momento y acto de producción creativa- produce un tipo de solidaridad con el corpus ideológico –ético, estético, político- del film, por tanto un tipo particular de placer por los relatos criminales. Placer –lo llama Pérez- por ideología a partir de los significados aprobados o, “displacer” por ideología, por

⁴⁰ *Ibid.*, p. 318.

⁴¹ Minet de Wied y Dolf Zillmann, “The utility of various Research approaches in the empirical exploration of suspensefull drama” en Peter Vorderer, *et.al.*, *op.cit.*

⁴² Xavier Pérez, *op.cit.*, p. 11 y 83.

los significados desaprobados o intolerables. Indica que la mayor garantía de solidaridad entre el espectador y el corpus ideológico es el placer o, mejor dicho, goce para este caso, pues el goce sí incluye las sensaciones negativas como el morbo, la angustia o la ansiedad; muchas veces es insaciable, a diferencia del placer.

Por un lado llegamos a un procedimiento narrativo que está en función de exponer una determinada concepción ideológica, por otro, una operación de orden pragmático, es decir para entender y comprender una historia, traspasar discursivamente una ideología y proporcionar goce; esto es, que las películas enfatizan tres aspectos según intereses en juego: la comprensión de un hecho, la transmisión de una ideología o el goce receptivo. A través de diferentes operaciones puede enfatizarse cualquiera. Entre las operaciones destinadas al goce, se considera el suspenso como recurso.⁴³

Es ahí, en las posibles razones –respuestas parciales- en que las representaciones ideológicas puedan proporcionar esa emoción, sentimiento o sensación al espectador de la época, y donde se encuentra uno de los puntos medulares de nuestro estudio. Justamente había que hacer el análisis de las estrategias del film, del mecanismo cinematográficos destinados a poner en circulación una ideología y a proporcionar goce estético: “la suma total de las respuestas intelectuales y emocionales del sujeto durante la visualización y audición del relato fílmico, y se propone por lo tanto considerar el film de ficción como un artefacto complejo destinado a producir placer [goce para nuestro caso]”.⁴⁴

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Alejandro Montiel, *Los deleites del fingidor. Contribución al estudio del espectador cinematográfico*, tesis que para obtener el título de Doctor en Historia del arte de la Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del arte, Universidad Politécnica de Valencia, 1994. Este analista fílmico, ubica los microsistemas que proporcionan placeres propios de la experiencia cinematográfica. En su taxonomía del placer, propone cinco tipos: 1) placeres *primordiales*, de los sentidos y por experimentar el relato; 2) los *gnoseológicos*, propios del analista, relacionados con el conocimiento o el aprendizaje; 3) los de *identificación*, por la ideología afín y por la percepción del estilo o la forma, es indispensable la memoria pero también gozar de lo original y novedoso a la vez; 4) los de *proyección*, la mirada del espectador crea un sentido y la experiencia vicaria genera emociones irresistibles y liberadas, pone a prueba sentimientos marginales; o –creemos- se puede denominar, el placer *contracultural*, por las alternativas que ofrece el cine criminal ante las normas culturales que limitan nuestra libertad; 5) y –continuando con Montiel- los *sociales*, por la participación ritual, de pertenencia a un grupo social donde operan los juicios del gusto y de la distinción –acúdase a Bourdieu-. Pese a que los cuatro últimos placeres interesan a esta investigación, mencionemos que todos giran alrededor de la identidad del espectador (predisposición para recibir y construir las emociones)

Cabe anotar como lo hace David Bordwell -y recuperamos el sentido de la primera línea de análisis-, que “las técnicas que los directores reservaban en los años cuarenta para momentos de sorpresa y suspenso hoy son el material común de las escenas.”⁴⁵ Si bien se trata de una mirada que se antoja inocente, también hablamos la mirada de ese espectador y cineasta que –pese a la distancia- aún nos fascina. Es la fascinación de “una mirada nostálgica” -en términos de Žižek cuando refiere al *film noir*- pues:

Está claro que ya no podemos identificarnos con él; las escenas más dramáticas [...] hoy provocan risa entre los espectadores. Pero, sin embargo, lejos de representar una amenaza para su poder de fascinación, este tipo de distancia es la condición misma de ese efecto. Es decir que lo que nos fascina es precisamente una cierta mirada, la mirada del “otro”, del espectador hipotético, mítico, de la década de 1940, que se supone era todavía capaz de identificarse inmediatamente con el universo del *film noir*.⁴⁶

Por tanto, se torna elemental el análisis del cine clásico –que sugiere a un “espectador de mirada clásica” a quien también le pertenecían las películas⁴⁷-, un cine que nos lleva a satisfacer “nuestra nostalgia” y a conocer la base de una tradición estética –del suspenso- convertida un gusto primordial del entretenimiento cinematográfico actual: en un “pan” y goce de todos los días.⁴⁸

Entonces nos encontramos con el gusto en términos sociológicos, el gusto de una época determinada. Nos gusta lo que nos distingue en contextos y estructuras sociales específicas; nos distingue lo que nos ofrece goce. Sin

⁴⁵ El analista llama a este fenómeno, la “continuidad intensificada”, que es un montaje vertiginoso que exige al espectador “reunir fragmentos aislados de información e introduce un ritmo inexorable: si miramos a otra parte podemos perdernos un momento crucial”; en “Una mirada veloz. El estilo visual en el Hollywood de hoy” en *Letras libres*, Año VI, num. 61, México, Enero 2004, p. 21.

⁴⁶ Slavoj Žižek, *Mirando al sesgo...*, *op.cit.*, p. 186.

⁴⁷ Véase al respecto Marc Ferro, “¿A quién le pertenecen las imágenes?”, en *La historia en el cine*, *Istor. Revista de historia internacional*, año V, num. 20, División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE), Editorial Jus, primavera del 2005.

⁴⁸ Aquí podríamos trazar una diferencia entre el goce visual *vouyerista* por la coreografía contemporánea del cine, escenas de acción contempladas en la recreación de una deformación del movimiento de las cosas en el espacio, a diferencia de la dilación temporal que se busca en el suspenso clásico; Xavier Pérez, *op.cit.*

embargo, la sociología indaga en las tendencias del público y poco se interesa por cómo el sujeto participa, rellena y da sentido a las estrategias narrativas. Así deriva en la atención al posible goce del espectador surgido en los sistemas formales.

De lo anterior, había que dar especial énfasis al contexto para dibujar al sujeto, a ese espectador clásico formado por un corpus ideológico y emocional de la modernización. Ese sujeto que mira y al que interpelan las narraciones; ahí donde se ancla la identificación y la proyección del sujeto de cine o el hombre imaginario moderno. En términos de Martín Barbero, debíamos considerar las mediaciones desde el contexto cultural de los receptores.⁴⁹

Una periodización, no sólo política sino cultural, industrial y estética, se torna necesaria. Nos vimos en la necesidad de abordar los escenarios culturales básicos para la representación, en los mecanismos de producción y consumo de la industria del cine y su vertiginoso interés por la vida urbana moderna. Una práctica cultural “que concierne a expectativas y demandas de la sociedad como a sus gustos y costumbres. Exige, por lo tanto -indica Canclini- investigar no sólo las políticas de producción y distribución de los bienes simbólicos sino también los actos cotidianos de los habitantes de la ciudad”.⁵⁰

Por otra parte, en esa industria no sólo debía enfocarme a la del suspenso, sino a la criminal -o del melodrama criminal con todas sus derivaciones- como producción predominante; pues el suspenso es cuantitativamente inferior e históricamente (progresivamente) posterior a éste, cuyos significados, finalmente son parte de la base cultural del cine de suspenso. En términos concretos, hay un desarrollo paulatino del cine criminal al de suspenso y ciertos directores interesados en nutrirlo con una nueva mirada que recicla la anterior. Habría que detectar quiénes eran esos cineastas y cómo miraban el crimen. Así dimos con los más afanados Roberto Gavaldón, Julio Bracho, Tito Davison, Bustillo Oro, Fernando Méndez; también con otros menos como Alfredo B. Crevenna, Gómez Muriel, Fernando de Fuentes, Chano Urueta y, con alguna cinta de Alberto Gout, de Emilio Indio Fernández, de Ismael Rodríguez, de Miguel Morayta, de Fernández Bustamante.

⁴⁹ *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

⁵⁰ Nestor García Canclini (coord.), “Culturas de la ciudad de México: símbolos colectivos y usos del espacio urbano” en *El consumo cultural en México*, México, CONACULTA, 1993, p. 75.

A saber que crimen y criminal forman una entidad indisoluble y, entendiendo al cine como una autoridad cultural para explicar el problema criminal, realicé entonces lo que llamo la “criminología del cine”, el estudio de las causas del crimen, de sus ejecutores, de sus consecuencias y de sus prevenciones (castigos) en las diversas categorías narrativas (llámese de gánsters, policiaco o de suspenso). Así tendríamos un panorama general del crimen en el cine para entender mejor el suspenso como hecho cultural.

Con tal panorama, la vereda nos llevó al “enfoque tripartito” como estrategia metodológica para construir la articulación de los supuestos y las líneas de análisis derivadas sobre el melodrama, el suspenso, el crimen y la modernización; que finalmente concluye en análisis puntuales de las narraciones en los sistemas formales, para atender a esa parte del gusto que a veces descuida la mirada sociológica: el análisis expresivo de la forma fílmica.

Estrategia metodológica

Al seguir las pistas y reconstruir el hecho criminal en el cine de suspenso (unidad de análisis), a través de la investigación documental y del análisis fílmico, propongo el diseño de una metodología que construya puentes y relaciones en campos de observación (o conceptos abstractos) como la industria, el arte cinematográfico y la sociedad, el crimen y la cultura, la sensibilidad y las formas narrativas.

Con la intención de ser fiel a nuestras metas y objetivos, las líneas de análisis continúan en tres direcciones: la producción y representación simbólica del crimen en el campo de la industria y en los sistemas formales de la cinematografía de suspenso; la cultura mexicana durante la modernización de mediados de siglo XX; y el proceso de interpelación que el cine hace de la cultura, de la ideología y de la emoción.

Estos campos se bifurcan y se entrecruzan en un constante tejido teórico, metodológico y empírico, donde la industria, la estética, la ideología y las emociones son la dimensión de análisis y, sus categorías, el suspenso y la representación del crimen en la ciudad de México (con sus enigmáticos bajos fondos o mundos cosmopolitas y modernizados de la superficie)

Desde un ángulo histórico estructural, retomando a John B. Thompson, adopto un enfoque tripartito y de hermenéutica profunda que funciona para relacionar la ideología, la comunicación de masas y el contexto socio histórico, a través del análisis de las formas simbólicas *massmediadas*.

De acuerdo con el autor, bajo el supuesto de que los mensajes no son en sí mismo ideológicos y que la cuestión es relacionarlos con los contextos de los sujetos, el enfoque tripartito se compone del mecanismo de producción y transmisión o difusión de las formas simbólicas; de la construcción simbólica del mensaje de los medios con una estructura articulada; y de la recepción y apropiación en las condiciones sociohistóricas en las cuales los individuos reciben los mensajes y la posible manera en que los entienden y los incorporan a sus vidas.

Ligado el enfoque a la hermenéutica profunda como marco metodológico, nos lleva a seguir tres fases: el análisis sociohistórico; el formal; y la interpretación. En la primera se reconstruyen las condiciones sociohistóricas y los contextos de producción, circulación y recepción de las formas simbólicas (convenciones, instituciones, distribución del poder o dominación), se detectan los *doxas* o, dicho de otra manera, las opiniones, creencias y juicios que sostienen individuos que comparten un mundo social. La segunda fase, en la que propongo un modelo de análisis (ver anexo I) para encontrar la interrelación entre la ideología y las emociones, se aplica el análisis formal o discursivo, tomando en cuenta que las construcciones simbólicas, en nuestro caso las películas, tienen una estructura articulada en relación al contexto sociocultural. En este punto analizo la estructura narrativa y la puesta en escena en un conjunto particular de narraciones, para identificar los patrones narrativos, estilísticos e iconográficos que tienen en común. La tercera fase es *la interpretación/reinterpretación*; es el aspecto referencial con los métodos de análisis sociohistórico y los del análisis formal o discursivo. “Las formas simbólicas representan algo, dicen algo acerca de algo, y es este carácter trascendente el que se debe captar por medio del proceso de interpretación”.⁵¹

⁵¹ Jhonn B. Thompson, *op.cit*, p. 421

Análisis fílmico: ideología y emoción como entidades formales

“Son las formas las que, finalmente, nos dicen lo que hay en el fondo de las cosas.” Esta cita de Jean Luc Godard tomada por el analista Valenciano Imanuel Zumadle,⁵² ilustra nuestra tarea: interpretar la forma para sumergirnos en las profundidades del texto cinematográfico, ahí en el contenedor de goces donde se desplazan los significados.

Los hermeneutas del texto cinematográfico –tomando como cabeza presupuestos de Roland Barthes- coinciden en que, de la misma manera que el espectador, el trabajo del analista es la *interpretación* de la forma. Noé Santos en su ensayo sobre hermenéutica y cine, recuerda que el analista debe buscar la *apropiación* del significado que se da entre el autor de la obra y el espectador de la época. Propone dos pasos a seguir; uno, insertarlo en su propia *situación hermenéutica*, esto es, en su lugar histórico y cultural; dentro de este paso recuerda poner atención en el hecho de que la primera interpretación que realiza el espectador es de *tipo pragmática* y consiste en reconocer una película y situarla dentro de un género, surgiendo una predisposición al momento de verla. El segundo paso es marcar el *horizonte hermenéutico*, que hace referencia al lugar al que queremos llegar con preguntas concretas al texto y con ciertos instrumentos para ello. “Esto se resume en los postulados: qué miro, desde dónde miro, y qué metodología empleo.”⁵³

¿Qué miro?: la articulación entre ideología y las emociones que emergen del cine de suspenso; ¿desde dónde?: desde el campo de la expresión artística, de la representación social y de la comunicación; y, ¿qué metodología empleo?: un modelo de análisis narrativo a partir de una hermenéutica del cine y de la teoría del suspenso -he aquí una de las propuestas de esta tesis- que me permita encontrar, así como a otros analistas -sea a partir de cualquier otro objeto motor emocional como el sexo o la locura, por mencionar algunos-, esa articulación (recordando que las películas comunican y proponen un

⁵² Imanol Zumalde, *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002.

⁵³ Noé Santos, “Hermenéutica y cine. Para una correcta lectura del texto cinematográfico” en Yolanda Mercader, *et. al., Cruzando fronteras cinematográficas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, Universidad de Texas en el paso, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.

pensamiento social organizado pero, también que “un film se ha de medir no por los conceptos sino por las emociones que suscita”⁵⁴)

Basados en el supuesto de que los significados emocionales e ideológicos pueden ser tratados como entidades formales, articulamos estos campos donde analizamos los sistemas formales pero, sin olvidar la referencia a los modos industriales de producción simbólica y a las prácticas culturales que desata el hecho cinematográfico. Para lograr en el análisis la articulación entre los diversos significados internos de la obra, buscamos los puntos donde se articulen los dos ejes centrales.⁵⁵ Pretendemos construir herramientas para encontrar la interrelación entre el soporte ideológico en la representación del crimen y su subordinación a la creación de estrategias del suspenso narrativo o viceversa.

Concretamente interesa abordar tres cuestionamientos: ¿cómo se aplican las estrategias del suspenso narrativo?, ¿cuáles significados en torno al crimen y al suspenso emergen en el sistema formal y cómo se relacionan esos significados?, y finalmente, ¿qué legitima ese significado?

Así pues –decía-, el modelo de análisis es trazado por la hermenéutica del texto cinematográfico y por la teoría del suspenso con el fin de encontrar la articulación entre la ideología y la emoción en el sistema formal. En otras palabras, detecto y examino en la narrativa y la puesta en escena, la relación entre los significados -ya implícitos, ya explícitos- con la retórica del suspenso, ejecutada tanto en la *macroestructura* de la película como en segmentos específicos. Concretamente propongo “una hermenéutica del suspenso”.

En el marco global, aplicaremos el análisis estilístico y narrativo orientado al análisis del significado. Si nuestra intención es conocer la naturaleza de la atracción del cine de suspenso en el contexto del México moderno, partiendo de un peculiar modo de ver el mundo a través de la experiencia de la ficción de un público, debemos atender esa experiencia de la ficción a través de la ficción misma.

⁵⁴ Imanuel Zumalde, *op.cit.*

⁵⁵ Los presupuestos teóricos al respecto también tienen como base las propuestas de David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico. Una introducción*, España, Paidós comunicación, 1ª edición, 1995; y de David Bordwell, *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995, y en *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996; de Jacques Aumont, *et.al.*, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996 y junto con Michel Marie, *Análisis del Film*, Barcelona, Editorial Paidós, 3ª edición 1998; de Pierre Sorlin, *Sociología del cine, op.cit.*

El hecho de que nuestra concepción y sensibilidad sobre las narraciones de suspenso se basen en la *experiencia previa* contenida en determinado momento histórico y marco sociocultural, es elemental tanto para el espectador como para las consecuencias del cineasta y las convenciones de sus obras. Creemos -he aquí la suma de algunos supuestos- que existe una base común, un bagaje estético e ideológico para las películas del México moderno, tejidos por ciertos patrones dominantes definitivos para el tipo de experiencia que busca un espectador clásico.⁵⁶

No hacemos historia del cine, pero haremos un recorrido tomando en cuenta que la investigación cinematográfica de la perspectiva histórica tiene un amplio campo de acción; bien se centra en los problemas estéticos, lingüísticos, estructurales y teóricos de la representación, pero conduciendo el análisis a problemas sociológicos o ideológicos. No obstante, un estudio que intente analizar ideológicamente un film debe interrogarse también sobre la recepción del mismo, es decir, sobre sus posibles efectos.⁵⁷

Estructura capitular

Para iniciar este tejido de crimen y suspenso y, acercarnos a los *doxas*, se toman como punto de partida los espacios culturales de la escena del crimen. Pongo sobre la mesa la realidad social como referencia y fuente nutricional del cine. Aquí hago especial énfasis en la transformación de la cultura urbana modernizada y en los diversos campos en transformación: el político, económico, cultural y social a los que se enfrenta el sujeto. Indago en las salas de cine, en el barrio, en la ciudad cosmopolita y en los bajos fondos, donde se gesta la trasgresión en la menor y alta estructura social.

⁵⁶ Creemos como David Bordwell que: "una tradición, un estilo dominante, una forma popular, algunos de estos elementos serán comunes a varias obras artísticas diferentes [...] Los grupos de convenciones constituyen *normas* sobre lo que es adecuado o previsible en una tradición concreta. Obedeciendo o violando las normas, los artistas relacionan sus obras con otras"; *El arte cinematográfico, op.cit.*, p.46.

⁵⁷ Por tanto, se busca la relación con una tradición de las representaciones, centrándose además -como anota Jacques Aumont- en las nociones de estilo, forma, configuraciones estructurales, modo de representación, práctica fílmica (experiencia, así como los códigos de encuadre, montaje, iluminación y exposición de cada cineasta involucrando en las representaciones sociales y en los enunciados ideológicos que proporciona la obra); Jacques Aumont y Michel Marie, *op.cit.*

El siguiente capítulo atañe, en general, al panorama y mecanismo industrial y, en particular, al del cine criminal y de suspenso. Acudo a los desarrollos genéricos y temáticos; a sus modos generales de producción, distribución, exhibición y consumo; a los cineastas que nos demuestran que el crimen sí paga y solventa parte de la industria cinematográfica dejando ganancias millonarias, a la vez que ofrece no sólo beneficios económicos, sino una fuente inagotable de narraciones con propuestas estéticas -tendencias narrativas, iconográficas, estilísticas, entre otros- y enfoques ideológicos en torno a la producción del cine criminal pero, enfatizando el suspenso como recurso.

En el capítulo tres y cuatro, pensando en el cine como una autoridad cultural para explicar el problema del crimen y en que el crimen y el criminal forman una unidad indisoluble, realizo lo que llamo criminología del cine. Analizo las ideas y explicaciones de los cineastas sobre la criminalidad, las causas y el desenlace -desde su óptica particular- que llevan al sujeto de luz y sombra a delinquir, a cometer crímenes y atentados contra el aparato ideológico que define las normas y el comportamiento social; aparato que al final, termina por castigarlo. En estos capítulos, dejo sugerida cuál es la concepción del crimen, también del castigo, para la cinematografía y su posible efecto al exterior en la realidad social.

Ya con el capítulo cinco determino cómo y por qué el suspenso se convierte en un hecho cultural moderno; por qué se construye una ideología y una estética del suspenso con identidad propia; cómo el melodrama criminal se convierte en un dispositivo del cine de suspenso nacional. Se trata de dilucidar sobre la renovación de una “vieja mirada”, una reconsideración ideológica y estética motivada por el cambio social.

Finalmente, en el capítulo seis, a partir de que los significados emocionales e ideológicos pueden tratarse como entidades formales, diseño y ejecuto en una casuística el modelo de análisis para detectar los puntos de confluencia entre la ideología sobre el crimen y la “emoción formal” del suspenso; concluyo en una suerte de síntesis de los diversos mensajes y sistemas estéticos del corpus cinematográfico que nos incumbe.

Como desenlace propongo, así sea inquiriendo en la identidad, una forma de pensar la comunicación más allá de la base institucional mediática.

Motivo por el cual oriento el énfasis en el factor comunicativo que anima las imágenes construidas desde y hacia un sujeto social.

Además de indagar en campos poco explorados de la tradición mexicana, reitero que en esta obra también proponemos diseñar en su metodología puentes de análisis entre el arte cinematográfico y la sociedad, entre el crimen y la cultura, entre la sensibilidad y las formas narrativas.

Lo expuesto, es consecuencia de una investigación interdisciplinaria enmarcada en las investigaciones cualitativas de las ciencias sociales y las humanidades, que encuentra en el hecho cinematográfico, una dimensión - poco atendida- de la comunicación y de la cultura susceptible de ser estudiada empíricamente.

Hasta aquí se ha planteado la plataforma desde donde miraremos el suspenso y el crimen en el cine. Y antes de continuar, debo anotar que esta investigación la he realizado bajo el auspicio de la beca CONACyT para optar al grado de doctor en Ciencias Humanas con Especialidad en Estudio de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán promoción 1999-2004; dirigida por el doctor Miguel J. Hernández Madrid (CER-Colmich), bajo la lectura del doctor Ramón Gil Olivo (CIEC-U de G) y la doctora Norma Iglesias (San Diego State University).

Capítulo 1

Escenarios culturales

*El mundo ha recorrido la primera mitad del siglo XX.
En 50 años la humanidad ha alcanzado metas con las cuales
antes no se hubiera atrevido a soñar jamás.
El hombre ha suprimido las distancias, ha dominado el aire,
ha controlado las fuerzas de la naturaleza,
ha realizado el prodigio más extraordinario,
el sueño más antiguo de los sabios de todos los tiempos:
ha liberado la energía nuclear...*

El profesor Karín⁵⁸

1.1 La modernización del país o la paradoja del milagro mexicano

Cuando el planeta es conmocionado por la detonación de un arma capaz de arrasar ciudades enteras y, su expansión súbita desencadena terror entre las masas, el hombre libera su capacidad inventiva más atroz acunada pacientemente en las zonas oscuras del espíritu humano y en la médula misma de la civilización moderna.

La Segunda Guerra Mundial llega a su culminación: algunas naciones como Alemania y Japón padecen los estragos del crimen masivo; están heridos económica, política y socialmente. Los Estados Unidos comienzan un ataque más aguerrido contra el bloque soviético;⁵⁹ ya no procurando una descomposición atómica de la materia, sino una sistemática descomposición ideológica que desgarré al comunismo desde sus raíces para implantar íntegramente una cosmovisión política y económica capitalista que llevará al mundo a otra conmoción.

⁵⁸ Protagonista de *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1950), encarnado por Arturo de Córdova.

⁵⁹ El 12 de marzo de 1947, inicia formalmente la Guerra Fría, día en que el presidente de Estados Unidos Harry S. Truman anuncia su plan (antecedente del plan MARSHAL) para responder a las maniobras de la unión Soviética en Grecia y en Turquía. El plan era hacer frente a los movimientos internos comunistas en esos países, así como a las pretensiones de Moscú; Luis Medina, *Historia de la Revolución Mexicana*, periodo 1940-1952, num. 20, México, El Colegio de México, 1979, p. 176.

Muchos países europeos luchan por recuperarse de la devastadora guerra, momentáneamente, otros como México gozan de una vitalidad inigualable, de un crecimiento –mas no desarrollo- económico que disimulará, por un par de décadas más, la disparidad en sus estructuras sociales.⁶⁰ No hay clima más propicio que el conflicto mundial para integrar al país en el circuito global, pues con su mínima participación bélica, logra enfocar esfuerzos para sacar adelante una nación sumergida en la austeridad y en el añejamiento.

A tres décadas de la Revolución Mexicana, el “desarrollo” de la nación exige -en el marco de la “modernidad”- para una continua estabilidad económica y política, la adaptación y renovación ideológica encauzada a la unidad nacional. Ser nacional, entonces, significa dar continuación a los paradigmas revolucionarios; ser moderno, por su parte, adherirse a los estatutos de la potencia capitalista, y guiar con ello, las necesidades socioculturales por una línea que, entre muchos aspectos, solicita sumarse a la paranoia anticomunista.⁶¹

La unidad nacional se convertirá en los cimientos de un discurso retórico, en el fondo, opuesto a las metas sociales de la Revolución: “construcción de la nación”, “democratización”, “justicia social”, etcétera. México, sin atender a la congruencia entre los ideales revolucionarios y su adaptación como nación moderna, se enlista al anticomunismo y, de esa manera tomar el apoyo estadounidense como definitivo para la edificación de una imagen de magnificencia, a la postre, disfrazada de nacionalismo.

Una ambigüedad se traza en todas dimensiones, atraviesa la estabilidad económica y política, la paz y el progreso, el orden y la tranquilidad social. Su navegación es turbulenta. Muy mexicano y muy moderno, el Estado será el santo que realice el “milagro mexicano” o, sin preámbulos, una estabilidad e ininterrumpido crecimiento económico -en las proximidades temporales de

⁶⁰ Dentro del “desarrollo” –más estadístico (tomando en cuenta que las estadísticas están en un estado deplorable) que real-, el nivel de vida económico se elevó del 21.3% en 1940 a 75.3% en 1950 pese a la agitada inflación; pero, la distribución fue inequitativa entre el sector rural y el urbano, por tanto, fue motivo para el flujo migratorio al espacio urbano como mano de obra barata; Roger Hansen, *La política del desarrollo mexicano*, México, s. XXI, 10ª edición, 1980, p. 99.

⁶¹ Incluso en los discursos de Alemania sobre su filosofía económica, recogidos por Luis Medina, *op.cit.*, se dice que la ayuda vendría de Estados Unidos, “y no en Inglaterra, mucho menos, Rusia”. Dichas cuestiones derivaron de la paranoia norteamericana anticomunista, en una gradual lucha a la izquierda oficial mexicana.

1940 a 1970-, una modernización agrícola⁶² e industrial,⁶³ una expansión del sistema educativo, de asistencia y de seguridad social, así como de progresos materiales jamás experimentada en Latinoamérica y en el llamado mundo en desarrollo, o si se antoja exagerado, únicamente comparable a los países económicamente más elevados del planeta.⁶⁴

“No todo lo que brilla es oro” dice el refrán, así, la política económica contribuyó efectivamente a un crecimiento económico, pero no a la distribución equitativa de sus beneficios, ya que un crecimiento acelerado provoca, entre una diversidad de resultados, una inestabilidad política al destruir la estructura social tradicional, incrementando en extremo el número de ricos y de pobres. Además, como consecuencia, al producir ingresos mayores y mejores niveles de vida, origina –como apunta Hansen- expectativas cada vez más elevadas que sobrepasan la capacidad del sistema económico y político para satisfacerlas. Hay crecimiento económico pero escaso desarrollo.⁶⁵

Se insistiría en que la inequitatividad de la riqueza puede parecer común en el proceso de industrialización; sin embargo, en nuestro país se intensifica

⁶² Desde el punto de vista económico tuvo un auge sin precedentes en la historia de México. La producción crece un 71 % entre 1940 y 1950. No obstante, no fue equitativa, lo que originó una menor contribución; apenas una cuarta parte del producto agrícola total manejado por los llamados “agricultores nylon”; Olga Pellicer de Borody y José Luis Reyna, *Historia de la Revolución Mexicana* (1953-1960), num. 22, El Colegio de México, 1978, p. 32.

⁶³ Desde Cárdenas se impulsa este gran proceso; Ávila Camacho se esmera en ofrecer protección a las industrias nuevas mexicanas durante la guerra y Miguel Alemán logra la meta de industrialización con productos que rebasan el 100%. De la misma manera, los bienes de capital y tecnológico van en aumento: Cárdenas inyecta un 37 %, Ávila Camacho un 38.2 %, con Alemán, será un 50% para producir otros bienes duraderos e intermedios de capital (electrodomésticos, muebles, etcétera); pero este éxito se forjó tanto a costillas de la iniciativa privada mexicana como extranjera, comenzando a acudir cada vez más a préstamos extranjeros y, de inmediato, a una comprometedor inflación; véase Roger Hansen, *op.cit.* y Lorenzo Meyer, “La encrucijada” en *Historia general de México*, Vol. IV, México, COLMEX, 1970.

⁶⁴ Este desarrollo se deriva –con sus debidas reservas, como precisa Fernando Cardona- en el momento en que México se desembarazó de una aristocracia feudal, reemplaza el status por contrato y amplía la movilidad social; cuando la clase media logra un mayor poder acarreado nuevos patrones de consumo e invención, y otros tipos de riqueza diferente a la propiedad de raíz; cuando la Revolución, aunque motivando la independencia de asuntos económicos, no rechaza la dictadura y, enmascarada, deviene en la sucesión legal y en la intercepción del sector privado; Fernando Cardona *et.al.*, *El milagro mexicano*, México, Editorial Nuestro tiempo, 2ª. Edición, 1971.

⁶⁵ Pero tuvo lugar una inflación, y como forma de protección se devaluó el peso en 1949 con Alemán, y en 1954 bajo el mandato de Ruiz Cortines de 4.85 y 12.5 respectivamente (devaluaciones que subvaluaron el peso) Para los expertos, tal resolución resultó correcta en vez de elevar los impuestos. Éstos se elevaron hasta 1955 y los precios continuaron aumentando un 10% anual; en *La política del desarrollo mexicano*, México, s. XX Editores, 10ª edición, 1980, p. 12.

debido a las políticas de concentración –económicas, políticas, administrativas, etcétera- que no atacan la pobreza latente, los problemas sociales.⁶⁶

Significativas son las transformaciones de mediados de siglo XX, el mundo se había dividido en dos campos antagónicos y la democratización se había convertido en ideología. La complejidad del país se torna cada vez más tangible. La modernización –es decir, la urbanización, la industrialización, la secularización de la educación y los medios de exposición masiva-, ataca eufóricamente en todas direcciones, desde las estructuras mentales y sociales, hasta las económicas y políticas.

Bajo su sombra, los dirigentes tratan de resolver la incoherencia de dos nuevos valores políticos a los que se enfrenta el momento histórico: el proyecto populista y el proyecto constructivo de la Revolución Mexicana, que dicho sea, continua como figura retórica aun cuando los guías revolucionarios dejan el frente de un país que inevitablemente se institucionaliza.⁶⁷

Ocurre un reajuste de los organismos oficiales, cuando el partido en el poder pasa de Partido Nacional Revolucionario, a Partido de Revolución Mexicana –fortalecido por los sectores agrario, obrero, popular y militar, hasta la reforma electoral de 1946-, culminando como Partido Revolucionario Institucional, organismo representativo de los intereses no del pueblo, sino de una élite congregada en una institución con nueva estructura filosófica, material, humana y jurídica: “democracia y justicia social”, “industrialización” y “modernización del país”.

Al tiempo, la política de México vive dos momentos importantes en su historia: su etapa institucional y su etapa civil. Miguel Alemán encarna un nuevo presidencialismo: “la modernización del autoritarismo”⁶⁸ De esta forma, en 1946

⁶⁶ De 1940 a 1970 la economía creció 6% anual, pero pude percibirse que de 1950 a 1970 la concentración de la riqueza aumenta más de un 30 %, lo que deriva más inequidad no sólo comparada con la etapa revolucionaria y de Porfirio Díaz, sino –como mencionamos- con otras de toda América Latina y con el supuesto mundo en desarrollo. México, para 1963, en cuanto a concentración de la riqueza ocupa el primer lugar junto a El Salvador, entre algunos países latinoamericanos, y se encuentra muy por encima de países desarrollados como Estados Unidos y la Gran Bretaña; Luis Unikel, *El desarrollo urbano de México*, México, El Colegio de México, 2ª edición, 1976, p. 250.

⁶⁷ Recordemos que desde el sexenio de Ávila Camacho –que no escatimó esfuerzos en conciliar la corriente cardenista y la fuerza derecha-, el plan de la institucionalización política mantenía pocas aristas; en general, se montó un sistema de negociación y conciliación entre la nueva burguesía; Luis Medina, *op.cit.*, p. 10.

⁶⁸ Es decir, apoyo indiscutible al presidente y la presidencia mexicana como el centro vital del sistema público, y su estrecho vínculo entre las distintas organizaciones.

pasará a la historia como el primer mandatario civil postrevolucionario educado (de la misma forma la mayoría de su gabinete) en las aulas universitarias y no en los colegios militares. Le seguirá al poder, el secretario de gobierno que mantendrá y afianzará la estabilidad política y el desarrollo económico sembrado y cosechado en buena parte por Alemán: el austero y moralista Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958).⁶⁹

En calidad de arquitecto del Milagro Mexicano -aunque en buena medida el desarrollo proceda de la política económica del sexenio anterior y se establezca en los posteriores-, Alemán instaurará obsesivamente una estrategia cimentada en la industrialización desmedida, misma que sacia a feroces grupos económicos y sociales formados desde el avilacamachismo.⁷⁰ Así, el presidente en el poder, tendría como prioridad -con la instauración del quehacer político supeditado a lo económico-, la modernización industrial, con su consecuencia aparente: una nación desarrollada y sobresaliente en la dimensión internacional.

El joven gabinete (44 años promedio), integrado por tecnócratas, entre ellos, una decena de compañeros de estudios del presidente, promovía deliberadamente un círculo corrupto -desde entonces se forma una tradición cultural-, como método para el enriquecimiento fácil (o ilícito) y un arma contra el movimiento sindical y campesino. El paradigma “unidad nacional” fue un instrumento de intolerancia a los extremismos y exaltación a la mexicanidad

⁶⁹ Después el diplomático Adolfo López Mateos (1958-1964), el temible Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970); y así sucesivamente gobernantes no militares y forjados en la secretaría hasta bien entrados los años ochenta. Además, el momento requiere cualidades de una nueva forma de hacer política, de tal manera, abrir una brecha para los siguientes sexenios. El proyecto opera bajo las nuevas circunstancias económicas, políticas e ideológicas que se afianzarán en los años cincuenta. Luis Medina, indica que Alemán, toma una doctrina contraria la de Ávila Camacho y la de Lázaro Cárdenas –ambos gobiernos de transacción, cooperación entre fuerzas y grupos de diferentes ideologías, pero con un régimen parecido- “La modernización del autoritarismo” es la estrategia del presidencialismo de Alemán, y mantuvo tres postulados: reafirmar al poder Ejecutivo y sobre todo al presidente de la República (redención nacional a través de lealtad y reconocimiento al presidente); eliminar los “saldos ideológicos” y grupos “no deseados”; y afinar el nacionalismo heredado (como actitud política) y asociarlo al anticomunismo, el gran tema del momento. *op.cit.*, p. 2. y 93.

⁷⁰ Dentro de la complejidad política y económica de la época, se activan dispositivos de lo que Roger Hansen llama “la paradoja del desarrollo mexicano”, pues a partir de 1940, pese a los logros de Cárdenas de unificar al país con los diversos sectores: campesinos, obreros, popular, militar, incluso iniciativa privada; de mostrar logros agrarios y, en la medida de lo posible, desarrollar su proyecto de equitatividad social; se invierte el proceso para seguir una ruta de desarrollo económico que sacrifica la escala inferior de la estructura socioeconómica, por las ganancias crecientes para la parte superior. En otras palabras, “se nulifica la revolución” o se presenta una “contrarrevolución” a la vez que se “institucionaliza”; *op.cit.*

como doctrina única que permitía la represión política, la censura a los medios de comunicación y en cierta medida hacia las culturas subalternas, trabajadores, anticomunistas y grupos disonantes.⁷¹

La creencia ciega de Alemán, era que la riqueza equivaldría a la paz y al beneficio social; pero, la agudización de problemas sociales se trenzaba cada vez más con el panorama moderno. La concentración de la riqueza estaba alcanzando extremos monstruosos, fortaleciendo en su ejercicio los monopolios locales, regionales y nacionales también, dicho sea de paso, cada vez más modernizados.

Con tal desproporción en el milagro de modernización económica-política, lejana a beneficiar a los sectores populares -ya que por decreto implícito de la modernidad, los que no están integrados al desarrollo, están marginados-, vale acudir a la frase de Fernando Cardona de que “el verdadero milagro mexicano es que esos sectores puedan vivir”.⁷²

1.2 La Ciudad de México: una quimera urbana

Sobre este somero y contrastante panorama económico y político, se construyen los paradigmas de la vida nacional; incluido el paradigma urbano, especialmente el capitalino como centro de atención de toda actividad política y administrativa y, en consecuencia, centralización de la actividad económica, social y cultural.

El centralismo, entonces, consolida una fuerte tradición cultural que convierte el contenedor geográfico en una impetuosa metáfora de la vida nacional. Vida urbana y moderna, industrial y cosmopolita. Estratos sociales diagonalmente opuestos y una clase media -generalmente pequeños comerciantes, profesionistas, artesanos, empleados o ejecutivos- en aumento que mediará al parecer, dicha tensión. Una capital cosmopolita para una nación integrada, al menos en apariencia, a las altas esferas mundiales.

En acuerdo con la tesis que maneja Manuel Orozco y Berra de que los cambios fisonómicos de la Ciudad de México corresponden a las

⁷¹ Véase, Orlando Ortiz, *La violencia en México*, México, Diógenes, 1978.

⁷² Fernando Cardona, *op.cit.*, p. 93.

transformaciones más profundas de las estructuras sociales y mentales,⁷³ vemos que si a principios de siglo el estilo arquitectónico es regido por el modelo francés -considerado de buen gusto, mientras se desdeñaba el norteamericano-; para mediados del mismo, tomará como base imitativa el patrón estadounidense, de la misma manera que muchos componentes del acontecer social y cultural que actúa directamente en el diseño de un espacio distinguidamente urbano, cosmopolita y sobre todo centralista, con todo lo que implica esta categoría.

Cada espacio urbano construye su propio universo simbólico, así por ejemplo -y a esto interpelan las representaciones-, mientras la capital es el centro de la vida nacional, Acapulco funge como “centro de desfogues y rupturas con lo convencional; el norte, en el ámbito de los negocios sucios, la trata de blancas, por ejemplo, y el sur, en el terreno inmaculado”.⁷⁴

La Ciudad de México se concibe como el universo concéntrico. Y pese a dividirse la supremacía disparejamente sólo entre dos o tres metrópolis, la capital no deja de afianzarse la supremacía. A costa de la atención presupuestaria y de toda actividad de la vida nacional, la capital mantiene por diversos factores una incesante atracción, por ejemplo, la necesidad de ingresos, de educación, de empleo, la accesibilidad de vivienda; que si no son factores de atracción precisos, señalan posibilidad de acceso para el migrante a un mejor -la mayoría de las veces ficticio- nivel de vida.⁷⁵

Con toda la desazón de una gran urbe, la Ciudad de México crece incesante y anárquicamente devorando con su sombra las poblaciones que le rodean y edificando otras en su marcha como barrios de lujo, fraccionamientos populares, conglomerados urbanos, departamentos o ciudades perdidas⁷⁶. Con todo, mantiene a primera vista un aspecto digno del “desarrollo económico

⁷³ En *Historia de la Ciudad de México. Desde su fundación hasta 1894*, México, SepSetentas, 1ª edición, 1973, p. 172, cita tomada de “México Neutral”, *La Voz de México*, abril 24 de 1989, p. 2.

⁷⁴ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1942*, México IMCINE, El Colegio de México, 1998, p. 49.

⁷⁵ Cfr. Luis Unikel, *op.cit.*

⁷⁶ El autor dice que “las ciudades perdidas pueden estar mezcladas con colonias de clase media, áreas que limitan con barrios acomodados (Pedregal de San Ángel, Coyoacán) o en la periferia (Naucalpan, Tlanepantla, Ecatepec), en la semiurbanización. En las ciudades perdidas, “no se trata, sin embargo de una población de origen rural, pues el 35% son nacidos en la ciudad de México y el 50% proviene de las ciudades de la región central del país.” Un gran porcentaje son paracaídas, Claude Bataillon, *et.al.*, *La Ciudad de México*, SEP, Diana, 1979, p. 89.

mexicano”, con enormes rascacielos, con “‘el más bello museo del mundo’ – continua Bataillon-, ‘el más grande hotel de América’ [...] construcciones que impresionan grandemente al turista por su audacia arquitectónica.”⁷⁷

El despilfarro se agudiza en la construcción de obras públicas - escuelas, aeropuertos, estadios, avenidas, conjuntos habitacionales, colonias lujosas, incluso una ciudad universitaria (en la que quedaría como memoria viva, un monumento a la ilustre persona de Alemán) y una ciudad satélite, en general, la mayoría de elevado costo y de limitada trascendencia social-, figuraron en “hechos concretos” bajo una imagen inmaculada de modernidad, invertida en capital acumulado improductivo que tan acertadamente manejaba su “política del desarrollo”.

Para entonces, la quimera de la Ciudad de México ya podría ser incluida, por su “desarrollo” y cosmopolitismo, entre las grandes megápolis del planeta, mientras cuenta con aeropuertos, Zona Rosa, edificios de varios pisos y centros comerciales. La política del desarrollo, que navegaba con bandera moderna, desplazaba ciertas tradiciones arquitectónicas, ya por acoplarse práctica y estéticamente a la ideología moderna, ya por explotar determinada imagen del presidente en turno.

Bajo esta premisa, la ciudad colonial o postcolonial va quedando al paso. El estilo tradicional de la arquitectura antigua es absorbido por la urbanización moderna. Edificios diseñan el espacio bajo estatutos del *art déco*, integrado desde los años treinta por el arquitecto Suárez.⁷⁸

En contraste, “barrios bajos” crecen como generación espontánea en la medida que la concentración poblacional. Sin contar edificios de varios pisos, la urbanización “ha devorado espacios proporcionales al aumento de su

⁷⁷ Más que nada, a beneficio de algunos sectores en particular: “es probable que la inversión acumulada por ejemplo en uno o dos barrios ricos de la ciudad de México, digamos las Lomas de Chapultepec y Polanco, supere la de los jacales de 4 o 5 millones de campesinos; o que en un *único gran hotel de México* se invierta más que en el desarrollo pesquero nacional, etcétera”. De la misma manera, la inversión acumulada no es directamente productiva y representa cerca de la mitad; *op.cit.*, p. 48; por su parte, Hansen asegura que con todo, en el camino de la “paradoja” del desarrollo nunca había habido –un sistema político Latinoamericano que proporcione más recompensas a sus nuevas élites industriales y agrícolas comerciales e impuestos tan bajos; y, con excepción de la redistribución de tierra, en ningún lugar de América Latina, el gobierno ha hecho tan poco directamente a favor de la cuarta parte inferior de la población; *op.cit.*

⁷⁸ Desde el punto de vista residencial solo 18% de las obras datan antes de 1935 y casi el 40% se construyeron después de 1953. La construcción de edificios públicos y oficinas, quizás sea más elevada durante todos los cincuenta; Claude Bataillon, *op.cit.*, p. 78.

población, más holgada en los barrios ricos, hacinada en las colonias modestas y especialmente en los viejos barrios centrales venidos a menos e invadidos por la vivienda popular”.⁷⁹ Para 1952 se cuentan más de 300 asentamientos irregulares que “ocupaban el 23 % del área total de la entidad y alojaban 14% de la población”.⁸⁰ En general, de los cuarenta a los sesenta, se experimenta una fuerte tensión a través de la nueva dinámica de crecimiento y de migración, dando como resultando una inmensa y ambigua “ciudad ovoidal”.

Durante el periodo enmarcado entre 1900 y 1970, podemos ver que el crecimiento se constituye por varias etapas: la primera de principios de siglo hasta 1940, la segunda hasta 1950 y la tercera hasta 1970. En la etapa de 1940-1970, tiene lugar un crecimiento sin paralelo, no solo en su expansión geográfica y económica, sino en el número de habitantes, pues si en 1930 había 1 millón, para 1970 ya existen –o subsisten- más de 8 millones.⁸¹

En esta tensión entre los habitantes de las ciudades, los espacios y las instituciones, se va definiendo la cultura urbana que se teje en el seno de la modernización y de la urbanización: concentración de la población en espacios, con nuevo modelo de cultura y formas de interacción; de migración: mecanismos de movilidad social, movilidad de población principalmente de lo rural a lo urbano; de industrialización: desarrollo de la transformación de materias primas y la producción de riqueza por medio del avance tecnológico; de comunicación: impulso de los medios como constructores de la identidad cultural masificada y popular.

1.2.1 El barrio y las vecindades: *arrojo de una cultura urbana popular*

De estos fenómenos socioculturales se forja la vida urbana con su propia cultura e historia, con sus propias costumbres y tradiciones. La ciudad se

⁷⁹ *Ibid*, p. 30.

⁸⁰ Clara Eugenia Salazar Cruz, *op.cit.*, p. 63.

⁸¹ Para ser precisos, si la población del conglomerado en 1930 era de 1 millón 100 mil habitantes, en 1940: 1 millón 757 mil, en 1950: 3 millones 050 mil, en 1960: 5 millones 177 mil y en 1970: 8 millones 752 mil; por otra parte, Claude Bataillon afirma que hasta 1940 la mancha urbana, se inclina hacia el oeste y noroeste en terrenos poco propicios, y también “a lo largo del Paseo de la Reforma y en dirección de Tacuba o Tacubaya, después hacia el sur según el eje de la avenida insurgentes, corresponde a los fraccionamientos de casas habitación, lujosas al oeste, en las Lomas de Chapultepec, y destinadas en otros lugares a las clases medias que comienzan a desenvolverse”, *op.cit.*, p. 31-33.

manifiesta no sólo como un espacio físico, sino como un producto de actividad social del hombre, hombre individual y masificado. Los choques culturales de la ciudad generados por la migración campo ciudad, se manifiestan en múltiples aspectos, desde los cambios en la fisonomía del espacio urbano, hasta en desazones generados por la fisonomía que dibuja el nuevo sector popular urbano, puesto en escena exageradamente por melodramas de la talla de *Maldita ciudad* (Ismael Rodríguez, 1954).⁸²

A través de ensayo, error y nuevo ensayo, su actuación social es moldeada por la hostilidad del nuevo entorno. El reciente campesino urbano se convierte en “un sujeto extraordinariamente flexible, adaptable, con ingenio para improvisar frente a situaciones adversas”.⁸³ La ocupación de los marginados campesinos urbanos se marca por la inseguridad, y por estar desprovistos de recursos y aptitudes para el trabajo urbano. Se carece de un rol que permita articularse al sistema de producción industrial, lo que implica una desvalorización de las ocupaciones rurales tradicionales frente a las industriales urbanas y modernas, por resultado, obtiene una gran capacidad de adaptación.

Sin embargo, el choque cultural, impide muchas veces una inmediata aclimatación; cuando el marginado no logra proletarizarse (ofrecerse como mano de obra barata) y ajustarse en el mundo urbano, se argumenta que “la frustración [le] genera vicios, conductas sexuales desordenadas, etc. Si a esto añadimos la baja escolaridad... la mala alimentación, la extracción cultural campesina manifestada en el modo de hablar, de vestir, desenvolverse”,⁸⁴ surge un aparente círculo vicioso dibujado por la marginalidad que no tarda en convertirse en cultura urbana que hace frente a la tensión social, o mejor dicho, en “cultura barrial” que le confiere cierta identidad.

Es sintomático que muchos sujetos pasan la mayor parte de su vida dentro de los límites de sus barrios y sólo cruzan las fronteras cuando la necesidad se hace presente. La identidad del sujeto de barrio implica la

⁸² Ese inmigrante -dice Bonfil Batalla- “no rompe lo que puede en su nuevo ambiente: cría puercos y gallinas, prepara las comidas de sus región [...] forma su círculo con gente de la misma nostalgia y con iguales problemas. La urbanización depende de ellos; pero ellos no pertenecen al mundo urbano”, *México profundo. Una civilización negada*, México, CONACULTA, Grijalbo, 1990, p. 179.

⁸³ Luis Leñero y Manuel Zubillaga V., *Representaciones de la vida cotidiana en México*, México, Instituto Mexicano de Estudios Sociales, A.C., 1982, p. 65.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 99.

ubicación del mismo barrio. Ya con la descentralización de la vida económica del centro motivó mayor diversidad de oportunidades, pues llevó implícita la descentralización social. La fuente de trabajo paulatinamente se presenta en otras zonas de la ciudad. Por el desplazamiento de tiendas fuera del centro, las empleadas podían superar esas limitaciones, así como por la posibilidad de asistir solas al cine sin ser mal vistas: “la vida erótica también se descentralizó”.⁸⁵

De cualquier manera, el barrio se vuelve contenedor de tradiciones culturales diversas, concentradas en una identidad peculiar de “seres humanos que modifican su entorno, su ambiente y generan la vestimenta de su ser...”, de su lenguaje.⁸⁶ Ese lenguaje urbano popular que tanto parece incomodar a la sociedad de “refinado” bagaje cultural, aún mantiene para muchos, connotaciones negativas.

En este sentido, el lenguaje de barrio supera las bases de la denigración y se convierte en constructor cultural y social, en un aparato discursivo que confiere identidad, pues el lenguaje de barrio delimita la visión del mundo ininteligible y rechazado por las “clases dominantes”. El lenguaje de barrio no se materializa en códigos aceptados convencionalmente por la cultura hegemónica. Para el popular urbano “la palabra es manera de sobrevivir”.⁸⁷

Cabe anotar que algunas identidades barriales se construyen en un entorno que amenaza con la fragmentación de la débil unidad nacional, por “la apropiación diferencial del espacio [que] no sólo separa o segrega físicamente, en la configuración simbólica también se establecen estructuras de significación que agrupan identidades que distinguen lo normal, lo deseable, lo que debe ser y cómo debe ser la vida en la ciudad”;⁸⁸ lo que resulta una

⁸⁵ Eduardo Mejía indica que “pocos cruzaban los límites y los romances que sostenían lo hacían con personas de esos barrios que abarcaban unas cuantas cuadras. Por eso las mujeres debían casarse con el primer o segundo novio que tenían [de lo contrario] parecería que hubiera andado con todos”; en *Baúl de recuerdos. Sabores, aromas, miradas, sonidos y texturas de la ciudad de México*, México, Océano, 2001, p. 197 y 198, donde recupera sus crónicas semanales escritas para *El Financiero*, publicadas desde abril de 1994.

⁸⁶ Armando Ramírez, *Tepito*, México, Terranova, 1983, p. 87.

⁸⁷ Francois Tomas, “Tepiteños” en *Trace*, num. 17, México, junio de 1990, p. 26. Explica Julián Ceballos Caso, pintor del grupo Arte Acá.

⁸⁸ Silvano Héctor Rosales Ayala, *Tepito arte acá, (Ensayo de interpretación de una práctica cultural en el barrio más chido de la ciudad de México)*, México, UNAM, Centro regional de investigaciones multidisciplinarias, 1998.
op.cit., p. 32.

heterogeneidad y diferenciación cultural sobre tendencias contrapuestas que diseñan el espacio urbano

1.2.2 La ciudad al servicio de los demás

Conjuntamente a este entorno urbano marginal, existe “otra” Ciudad de México con todo tipo de favores, pero esta otra ciudad también es causa y efecto de una pésima distribución de bienes y de servicios. Así, el grado de urbanización y modernización es dinámico y depende tanto de factores económicos como de la accesibilidad a los distintos servicios. Precisa Oscar Lewis que sus diversificaciones mantienen dos caras:

La primera es la cantidad y diversidad de servicios y bienes materiales existentes en cualquier ciudad; la segunda, el grado en que los diferentes sectores de la ciudad tienen acceso a tales servicios. De ello se deduce que dos ciudades tengan el mismo índice de urbanización en cuanto a la cantidad y diversidad de servicios por persona, pero difieran mucho en cuanto al grado de urbanización (cosmopolitismo) de los diversos sectores de sus habitantes.⁸⁹

Oscilante entre el México “cosmopolita” y el México “popular”, el espacio manifiesto y simbólico proyecta atrozmente la división de clases, de formas y de estilos de vida, de *habitus*.⁹⁰ Colonias que disponen de gran extensión, de recursos humanos y tecnológicos; en el extremo, hacinamientos humanos limitados no sólo en espacio, sino en los servicios básicos como luz, agua y drenaje. Millones de habitantes, rara vez utilizan algún servicio de banco como la chequera, por mencionar alguno; tampoco han pisado Bellas Artes y demás museos, el aeropuerto o algún centro nocturno exclusivo como el Ciro’s. Otros de costumbres distintas y acceso a bienes y servicios, se niegan el privilegio de remar en el lago de Chapultepec o de visitar las arenas de lucha libre.

Recordemos además -como centro de toda actividad nacional-, que el desarrollo del fenómeno urbano y por ello el migratorio de la Ciudad de México,

⁸⁹ Oscar Lewis, *Ensayos antropológicos*, México, Grijalbo, 1986, p. 100.

⁹⁰ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, *op.cit.*

afecta directamente al mecanismo de las clases sociales. Topológicamente los ricos, si son supervivientes del porfiriato, viven en viejas casas grandes o en departamentos modernos; en las Lomas o en San Ángel, pero conservando en su decoración, las costumbres y modo de vida de la “buena tradición mexicana” proveniente del siglo XIX. Los nuevos ricos -reciente burguesía a la que tanto aspira la clase media, masificada, inculta y derrochadora- viven en residencias ostentosas estilo colonial californiana y funcional. Mientras, algunos proletarios habitan como paracaidistas en la periferia o en ciudades perdidas, a lo que clasifica Luis Leñero como del desarrollo progresivo popular extra legal.⁹¹

En general, la clase baja podría pertenecer a los “desheredados absolutos” y a los proletarios; la alta, con mayor diversidad mantiene a la vieja aristocracia, los nuevos ricos y los extranjeros ya residentes, ya transitorios en la capital; en medio, contendida por los extremos, lo que llama el cronista oficial de la capital Salvador Novo: la “sufrida clase media”.⁹²

1.3 Nuevas costumbres en la vida cotidiana

El choque cultural modifica a su vez la dinámica de los sujetos modernos. Ya no opera la dinámica del estilo ibérico, la gente que trabajaba en las mañanas, descansaba al mediodía, trabajaba en la tarde; todo gracias al ahorro de energía eléctrica, a la modernización, a la norteamericanización de las costumbres y al horario corrido con un intermedio para tomar el refrigerio o *lunch*. No obstante, los cafés de chinos continuaban con fuerte presencia.

También se ejerce nuevo itinerario para el comercio con el decreto presidencial del primero de junio de 1944. “De las 9 a las 17 horas los

⁹¹ Luis Leñero, *op.cit.*, p. 133.

⁹² Si para la creciente clase media, se había designado las zonas donde el vecindaje es hasta cierto punto escaso, o donde el modelo de vida caracteriza cada vez más a los núcleos familiares, se otorgaban espacios colindantes a las colonias porfirianas Juárez y Roma o la moderna Hipódromo Condesa; otros viven en vecindades, en departamentos o en “colonias populares” de bajo costo (clasificados como desarrollo progresivo privado con fines especulativos). Otros viven en espacios adquiridos con económicos abonos de renta (clasificados como desarrollo instantáneo de promoción de gobierno); para los desheredados absolutos la calle, los quicios de las puertas o los dormitorios de alguna Asistencia Social; Salvador Novo, *Nueva grandeza mexicana, op.cit op.cit.*, p., 118.

comercios debían permanecer abiertos. Estos cambios afectan la fisonomía de la capital: ‘se acabo la siesta, México vive un nuevo horario’⁹³

Antes, la gente despertaba con le canto del gallo. Casi todos los días iban al mercado, pues eran contados los hogares que gozaban de hieleras, las mujeres iban por petróleo o carbón; los hombres, como de costumbre, se iban al trabajo y las mujeres de la casa (amas, sirvientas e hijas) se repartían el aseo. Es un momento de cambios vertiginosos.⁹⁴

Con la permutación a costumbres, la sociedad de la época recibe “amablemente” otras tradiciones, el impacto de costumbres y tradiciones bajo los estatutos de la modernidad que comienza con familiarizarse con los adelantos científicos y tecnológicos, cuyos contenidos llevan implícitos toda una concepción del mundo. *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) es un caso ejemplar del sujeto y la familia que experimenta los encantos de la modernización. Una escena sinecdótica muestra la introducción por parte de un vendedor (David Silva) a la casa regida por la moral porfirista, de la aspiradora modelo M. 10 Bright O’Home; simbolizando no sólo el cambio de costumbres, sino la penetración ideológica de todo un sistema regido por el *American way of life*. Por su parte, *Cuando los hijos se van* (Bustillo Oro, 1941) será la base de una serie de obras que prevé en la modernidad el peligro de la desintegración del núcleo social; entre otras esta *Cuando los padres se quedan solos* (Bustillo Oro), *El cuarto mandamiento* (Rolando Aguilar), *El dolor de los hijos* (Miguel Zacarías) todas en 1948.

La prensa del momento lo acentúa de alguna manera, y el 2 de junio de 1944 reza: “México vive desde ayer otra vida, y su sangre mecánica, sangre de hombres y de máquina late a ritmo de la Guerra”. En el hogar de fines de los cuarenta y cincuenta aparecen las licuadoras, ollas express, refrigeradores y aspiradoras. Entre los discursos de los medios de comunicación se encuentra el desinterés de mujeres por la cocina: “hoy en día no saben cocinar y sólo les interesan los jaiboles”. Es notable la incertidumbre que por “tanto” tiempo libre

⁹³ Además “el cine desplaza al teatro, la estufa de gas al brasero de carbón. El radio se hace indispensable, los discos proscriben al piano y leer los periódicos. Con la llegada de los refugiados españoles proliferan las librerías, los cafés y los restaurantes. Las peñas de escritores y artistas se incorporan a los hábitos urbanos. La ciudad parece vivir una época de transición, de respiro; Julia Tuñón escribe; *op.cit.*, p. 49 y 50.

⁹⁴ Fernando Benitez, *La ciudad de México*, Vol. III, México, Salvat, 1981, p. 144; citado a su vez por Julia Tuñón, *op.cit.*, p. 46.

que van gozando las señoras y señoritas, se “echaran a perder”.⁹⁵ Tales preocupaciones fueron tratadas en melodramas como *Mujeres que trabajan* (Julio Bracho, 1952) o *Con quién andan nuestras hijas* (Emilio Gómez Muriel, 1955)

Varios ámbitos de la vida nacional lo resintieron inmediatamente, por ejemplo, las tradiciones y costumbres navideñas como los nacimientos o los reyes magos, que entraron en tensión directa con el árbol de navidad lleno de esferas y regalos, y el fetiche conocido como Santa “Clos”. También la importación del “lunch” comercial por 80 centavos que consiste en un “ham sándwich double”; medio “egg salad sándwich”, “cake”, sin olvidar la compra de bolsas para llevar el “lunch” a la oficina.⁹⁶ Con esta presencia, entre 1946 y 1948, surgió el aparente repudio que se convertiría en ávido goce de sus consumidores, claramente expresados en *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946) donde se acostumbra el sándwich sobre la comida tradicional, los diseños modernos importados sobre los de arraigo nacional.⁹⁷

Por su parte, de la misma manera que las imágenes de las secuelas fílmicas se identifican con la banda sonora (*sound track*), las imágenes de la

⁹⁵ Eduardo Mejía, *op.cit.*, p. 41.

⁹⁶ Julia Tuñón, *op.cit.*, p. 49 y 50; con tantos anglicismos, es comprensible que surgieran campañas para proteger el lenguaje por parte de los trabajadores de la radio, pues se dejaba ver una tendencia a escribir en inglés los productos comerciales “Shadow es performance”, o lo que eran “Dulces de trigo” ahora se nombran “Sugar Smacks”. No hay que olvidar que muchas de las veces se redactaban invitaciones en inglés para fiestas de la clase media alta donde ya figuraban los tocadiscos automáticos y de bulbos, con sonido propio y con capacidad para cinco discos; indica José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1., La vida en México de 1940 a 1970*, México, 1992, p. 83.

⁹⁷ No olvidemos la decoración ambulante o los taxistas que eran “ruleteros” (llamados así por andar como ruletas), después serían cocodrilos y el conductor era un chafirete. Antes de los cincuenta carecían de taxímetro y la tarifa dependía de las distancias, la hora o la peligrosidad del rumbo. Los “ruleteros”, no tenían uniformidad en el color o distintivo alguno como placas especiales; el mecanismo funcionaba en el convenio implícito entre chofer y usuario, cuando el primero se acercaba a una persona que lucía apurada. “El Regente de hierro” Uruchurtu, obligó a uniformar las unidades de color coral (que cobraban por tiempo y no por recorrido: 8 pesos la hora), y de amarillo que semejan a los taxis actuales con tarifas establecidas primero por tiempo y después por taxímetro. Entre la intensidad del tráfico de ruleteros, tranvías y automóviles Oldsmobile, Mercury, Dodge o Ford que transformarían sus líneas curvas en rectas, los caballos se convertían en curiosidad y admiración de infantes que además de ver a los rancharos montados, percibían con gracia la poca tracción que las herraduras de las bestias mantenían con el asfalto. Gradualmente el espectáculo sería más esporádico, de la misma manera que cierta modalidad de comercio y de comerciantes: lecheros, leñeros, carboneros que traían su mercancía en caballos, burros o mulas, según sus posibilidades. Los primeros supermercados llegaron en los cincuenta: la gente sorprendida se percataba que un sitio tan pequeño había de todo. Con ello, se iría menguando una tradición (ir al mercado), tal como se transformó la economía y se modernizaron las costumbres. Los supermercados se llaman Cemeca secundado por Sumesa; también se acabaron las paletas de anís, las colaciones, las monedas de dulce y las Usher de sabores”; Eduardo Mejía, *op.cit.*, p. 174.

sociedad contemporánea a los cuarenta hace contrapunto ritual con la conga, la rumba o el boggie-boggie y el acrobático swing;⁹⁸ sin olvidar la identidad que confiere el mambo con su temperamento cubano, de ubicuidad urbana, con sus inclinaciones verbales y su vestimenta *ad hoc*, incluyendo la necesidad de fortaleza física e inventiva.⁹⁹ Se registra el asomo de ligeros, las imprescindibles medias transparentes de seda o nylon (tan importantes que incluso mujeres sin recursos, pintaban sus piernas con maquillaje que simulaba medias o se dibujaban una línea en la pantorrilla para dar más realismo), y si eran más atrevidas o de arrabal, las protagonistas se olvidaban del fondo, pero casi nunca del sostén de cavidades con terminación en picos. Muchas mujeres veían la necesidad de tener un vestuario con cierta particularidad y distinto al de sus madres.

Los trajes de los hombres eran de solapa ancha y cruzadas, los sacos y pantalones anchos y zapatos de colores cuando eran menos serios los usuarios. Los muy jóvenes usaban suéteres de cuellos V, pantalones de mezclilla, pero aún sin corte vaquero; cuello de camisa levantado. Casi ningún hombre común usa paraguas, sólo los enfermos, los ancianos y “los muy sensibles”, de lo contrario –recuerda Mejía- se les podría tildar de “maricones” de la misma manera que en los años veinte al que no usaba sombrero. Por el contrario, para salvaguardar la imagen durante una llovizna, lo mejor era levantarse el cuello del saco. Pero ante cualquier adversidad, el peinado siempre era cuidado en extremo.¹⁰⁰

De lo anterior, podemos ver que:

⁹⁸ “Con sus saltos casi mortales y su renuncia a los movimientos ceñidos [del danzón] y a la gloria del quiebre de cadera”, nos recuerda Carlos Monsivais, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988, p. 55.

⁹⁹ Eduardo Mejía, *op.cit.*, p. 183; los “frenéticos”, violentos y rápidos bailes que las interpretaban eran sancionados por las autoridades morales, pues tras las faldas amponas de doble vuelo y crinolinas, al entrar en vuelo de faldas, mostraban las caderas anchas, muslos, pantorrillas, tobillos delicados y cintura breve; el fondo musical pronto dejará de ser la rumba y el guracha, y se incorporará el charleston, el cha-cha-cha, nuevo ritmo que se hacía acompañar de vestidos y pantalones “chemisse” con una hebilla en la parte trasera de la cintura; o moños más cercano a las caderas con su respectiva falda ampona para llevar la atención hacia esa zona.

¹⁰⁰ *Cfr.* Eduardo Mejía, *op.cit.*; también recuerda que en los cincuenta, ya los relojes no eran “gordos” y la gente olvidaba darles cuerda cada veinticuatro horas; entonces se usaron los extraplano con segundero aparte; en los sesenta volvieron a ser gruesos pero con calendario.

Si en los 40 el interés se había centrado en la cintura y el pecho, estrechando una y haciendo sobresalir el otro, y en los 50 las caderas pasaron a ser el foco erótico a través de un hábil corte que resaltaba la silueta subyacente; la ropa de los 60 marcó una nueva tendencia. Era recta, geométrica y erótica, en la medida en que gran parte del cuerpo quedaba al desnudo (o casi). A mediados de los 60 las faldas se acortaron por encima del muslo y los escotes eran más bajos o bien los 'tops' se hacían transparentes.¹⁰¹

Para el aspecto personal, más que el corte de cabello, que regularmente se limitaba a casquete corto (rasurado de los lados y la nuca, corto en el cráneo y un copete envaselinado), regular o en su defecto, un tanto largo; la importancia del peinado, era fundamental, lo mejor, que se mantuviera ordenado así fuera a expensas del peso del sombrero, que dicho sea de paso, la costumbre de usarlo se fue erradicando con el pasar de los años cincuenta y se reflejaba no sólo en los muy jóvenes, sino en algunos adultos y en todas las estratos sociales; de hecho, el presidente Miguel Alemán, sería el último candidato en usarlo y el primer presidente en dejarlo de usar. "Se lo permitía su juventud, su urbanismo, su modernidad. Con él, casi todo México se despojó de una de las prendas masculinas por excelencia". De tal manera, el conflicto de la cabeza no era qué tipo de sombrero usar, sino qué producto moldearía el cabello.¹⁰²

La clase media de los cincuenta, ávida de ascenso social era representada en films como *Necesito dinero* con Pedro Infante (Miguel Zacarías, 1951), *Los Fernández de Peralvillo* (Alejandro Galindo, 1953) o *Ahora soy rico* (Rogelio A. González, 1952); años más tarde se convertía en blanco fácil de la oferta importada en su mayoría de Estados Unidos o de Inglaterra; entre otros factores, gracias a su poder adquisitivo, la expansión

¹⁰¹ James Laver, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 264 y 265.

¹⁰² Para entonces, por consecuencia, el cabello sufre modificaciones, deja de convivir con el exceso de vaselina, comienzan algunas melenas en los hombres y el copete deja de ser tan necesario como en la década anterior cuando la vaselina daba forma al peinado, el Wildroot o el Blycream; o cuando las mujeres también usaban brillantina. La glicerina, se designaba y aceptaba por las clases menos privilegiadas, era lo que usaban los pachuchos y en Estados Unidos los llamados *greasers*; la vaselina, con menos grasa, era un producto de marca como la "Glostora", vendida por unidades y no a granel; Eduardo Mejía, *op.cit.*, p. 87 y 88.

intercontinental de la cultura musical (con toda la imagen que esta conlleva), el *boom* del rock y el crecimiento de la industria discográfica.

Hasta ese momento la clase media seguía siendo considerada el eje de la vida social del país. Desde los años cuarenta, se veía ejercer un impulso para solventar los intereses de este sector que crecía a pasos desmedidos, principalmente por la apropiación simbólica del espacio urbano.¹⁰³ La clase media urbana se incrementa desproporcionadamente en comparación con la rural, pues crece desde los albores hasta la mediana edad del siglo, de un 8 a un 16%, y de un 20 a un 30% para la década de los sesenta; mientras la clase media rural se mantiene, en esa última etapa, de 9.8 a 9.9%.¹⁰⁴

Había un esfuerzo latente para homogeneizar a la sociedad bajo los patrones de la clase media, que se presentaba de acuerdo a la complejidad social del momento, cada vez más heterogénea y, bajo la sombra del *American way of life*: “propiedad particular; inversión segura y redituable; vivienda tipo nuclear; necesidad de automóvil y aparatos eléctricos en el hogar”, así se mentaliza el modelo prototípico de la vida “normal” al que debe aspirar ‘democráticamente’ el resto de la sociedad [...] Familia nuclear, con casa propia. Uno o varios automóviles y un gran nivel de consumo cotidiano”,¹⁰⁵ un intento de mimesis ideológica norteamericana como sinónimo de actualización.

Pero, la imitación principalmente se orientada a las costumbre y al nivel de vida de la clase alta, no obstante, su recurso es el trabajo antes que las rentas del capital; uno entre muchos obstáculos para acceder a ese horizonte. La clase media, consumista y adaptada en extremo al sistema y a los modelos hegemónicos,¹⁰⁶ se convierte en metáfora de la conducta social, será una clase que encarna la “normalidad” de los esquemas sociales y el tejido central de algunos dispositivos de la cultura urbana, producto de orgullo para el modelo ideal concebido como lo socialmente aceptado.

¹⁰³ Es notorio como el interés de la nación se congrega en la clase media urbana y presta menos atención en general a toda la población rural -se considera rural a la población con menos de 2 500 habitantes-, que se definió como el sector más pobre de la sociedad mexicana en 1940. De cualquier manera, como se ha discutido, la acelerada industrialización y migración cimientan las bases evolutivas y de crecimiento, tanto de nuevos ricos, de la clase baja; Pablo González Casanova “Enajenación y conciencia de clases” en Miguel Otón de Mendizábal, *et.al.*, *Las clases sociales en México*, México, Editorial Nuestro tiempo, 1972.

¹⁰⁴ Julia Tuñón, *op.cit.*, p. 46.

¹⁰⁵ Luis Leñero *op.cit.*, p., 157 y 166.

¹⁰⁶ Guillermo Bonfil Batalla, *op.cit.*, 179.

Es interesante cómo protagonizaba la vida nacional en los diversos discursos.¹⁰⁷ La clase media era considerada en el relieve político, la menos problemática ideológicamente. El orgullo del sistema. Una población mexicana más o menos homogénea, o al menos eso se creía; mestiza y no india, pues para los últimos, estaría reservado un espacio en la base folclórica y, sobre todo, un lugar heroico en el imaginario del nacionalismo cultural cada vez más menguado.

1.3.1 La reinención del nacionalismo cultural

Muy atrás iba quedando el campesino, el indio y el bagaje que éstos representan en calidad de alma del pueblo mexicano. Comenzaba a envejecer prematura la declaración en el Manifiesto del sindicato de Obras Técnicas, Pintores y Escultores, donde se afirma que “el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas”.¹⁰⁸

Se veía venir con designio profético la frase lapidaria de Rufino Tamayo: “los campesinos han triunfado en México solamente en los murales”.¹⁰⁹ El nacionalismo cultural deja de estar en boga. Los mitos revolucionarios, mientras continúan sustentando la retórica de los discursos políticos y el contenido de los libros de texto, van cambiando de envoltura y dejando de ser los protagonistas de la vida social y del arte nacional. El charro negro, pese a ser una figura nacional de cajón, se destiñe para ser cada vez más gris. Gracias a la modernidad y a la declinación del arte nacionalista en simple folclorismo, la pintura muralista, la música que rescata los instrumentos prehispánicos, el impulso a la arqueología para descubrir –lo que llama Bonfil Batalla- los “templos de la nacionalidad”, dejan de impactar con la misma

¹⁰⁷ De hecho, algunos como el dictado por el dirigente nacional de la CNOP (Confederación Nacional de Organizaciones Populares) Fernando López Áreas, en el caso de 1947 dan muestra clara de ello: “El Partido Revolucionario Institucional que es el partido del pueblo de México, encuentra en la clase media organizada del país su más firme sostén y su más brillante promesa”; Luis Medina, *op.cit.*, p. 183.

¹⁰⁸ Bonfil Batalla, *op.cit.*, p. 167.

¹⁰⁹ Carlos Monsivais, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México* 4, México, El Colegio de México, 2ª edición, 1977, p. 415.

fuerza, pero continúa el esfuerzo e interés oficial para edificar y reinventar un imaginario convenientemente “nacional”.

Para entonces, los grandes muralistas habían entrado en crisis y en esquemas cerrados. Técnicas y temas desgastados hasta el extremo bajo la sombra del “renacimiento mexicano”. Su época había alcanzado el clímax y entraba la crisis que anunciaba la “apertura”. Lo propio y mexicano se echó la soga al cuello durante posguerra cuando ya no era beneficiado por el aislamiento entre países con atención directa al conflicto.¹¹⁰

Ciertas prácticas, en su transformación, proyectan incongruentemente una nueva mentalidad con ideas e imágenes nacionales en tensión con el devenir de la modernidad. La “desnacionalización” social inventa la unidad nacional, pero el rechazo al nacionalismo cultural emerge de la sociedad misma la penetrada ideológicamente con el *American way of life* y, en las tendencias de rechazo de la floreciente clase media –dice irónicamente Monsivais- a “identificarse con el folclore y naufragar en esquemas mentales carente de glamour o de prestigio [...] Lo ‘mexicano’, la entidad indefinible, deja de ser el árbol totémico y muchos prescinden de lo ‘suigéneris’ para ir armando la idea de lo que significa ser ‘contemporáneo’”.¹¹¹

Varios ámbitos artísticos y personajes paradigmáticos perfilan el reemplazo por otros rumbos y escuelas propias. Podemos ver, por ejemplo, que la vanguardia pictórica la encarna la obra de Remedios Varo, Gunter Gerszo, Leonora Carrington. Tiene lugar en 1940 una exposición de arte surrealista. Continúa la expresión del arte fantástico con Alfonso Michael, Julio Castellanos, Agustín Lazo.¹¹² En materia musical se indaga a mediados de siglo, entre el México atávico y el contemporáneo con Manuel M. Ponce, Calendario Huízar, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez; en la vanguardia musical, desenvainando la espada contra el nacionalismo cultural, figuran Joaquín Gutiérrez Heras, Julio Estrada, Leonardo Velásquez, y algunos más.¹¹³

Por su parte, en literatura se explora el “otro” México rural con Juan Rulfo; comienzan nuevos escritores como Juan José Arreola; grandes obras de

¹¹⁰ Cfr. Jorge Alberto Monrique, “El proceso de las artes, 1910-1970”, Daniel Cosío Villegas (coord.) *Historia General de México 4*, México, El Colegio de México, 2ª edición, 1977.

¹¹¹ Carlos Monsiváis “notas sobre la cultura...”, *op.cit.*, p. 415 y 416.

¹¹² Posteriormente, José Luis Cuevas, Pedro Coronel; ya en los años sesenta se instalarían las modas del pop, el arte cinético y el conceptual.

¹¹³ Cfr. Jorge Alberto Monrique, *op.cit.*

Octavio Paz, Carlos Fuentes y otros que formarían años después la “mafia”, como se les llamó al círculo de artistas e intelectuales sofisticados que no tardaron en encerrarse en sus apologías. Su tendencia se caracterizaría por un fuerte rechazo al chauvinismo y al provincialismo; asimismo recibían acriticamente y de la mejor manera a la cultura europea y subestimaban aspectos importantes de la mexicana con un fuerte desligamiento de las raíces populares. También en la literatura tendría presencia, José Revueltas, Ramón Rubín, Luis Spota, Rosario Castellanos, luego, Elena Poniatowska, Jorge Ibargüengoitia, José Emilio Pacheco, Elena Garro, entre otros. Y se verían, sin aceptar del todo el mote y su visión del mundo, algunos “existencialistas mexicanos”.¹¹⁴

1.3.2 Las alas del goce

A diferencia de la actualidad en que el DVD o la televisión por cable, nos enfrenta a una distinta instancia narrativa (manera de experimentar el acontecimiento cinematográfico), asistir a las salas de cine de mediados de siglo XX no sólo era el único vaso comunicante y verdadero encuentro de las películas con el público, sino un significativo rito social. Los cines fungían como espacio simbólico de las relaciones sociales, como lugares de culto y auténticas cajas de resonancias ideológicas y emocionales donde el espectador, inmerso entre lo imaginario y lo real, expandía con plenitud las alas del goce.

El cine y el hombre imaginario tenían su propia geografía y punto de encuentro. El público acudía –incluso comunitariamente- a las salas para reconocerse en las representaciones, para reiterar un código de valores y ver la puesta en escena del sujeto social con el que se tropezaba ordinariamente; o bien, para encontrar una serie de proyecciones e identificaciones en un imaginario extraordinario -aunque primordialmente “realista”- que le significaba a más no poder.

Cincuenta años de hábitos y costumbres separaba al que público moderno del espectador de las llamadas “vistas animadas” que acudían a

¹¹⁴ José Agustín, *La contracultura en México*, México, Grijalbo, 1996, p. 21.

improvisadas carpas, teatros o salones comunitarios en donde la gente no sabía cómo reaccionar ante esas imágenes con movimiento.¹¹⁵ No obstante el espectador, aunque primitivo, había nacido. Si bien su evolución no parecía correr con lentitud, a diez años estaba de aquél espectador que, gracias a la edificación de salas estables, ya había ido forjado hábitos de percepción y asistencia con “una nueva distinción entre lo real y lo imaginario –dice García Canclini-, otro sentido de lo verosímil, de la soledad y la ritualidad colectiva. Se aprendió a ser espectador de cine [...]”¹¹⁶

Con los años, a partir de 1905 se forman hábitos de percepción y asistencia. El ritual social adquiere brillo, las familias se visten de gala y acuden a cines que son verdaderos palacios que precisan el espacio urbano e incitan a la imaginación moderna. Las magnitudes y diseños compiten entre ellos por ser cada vez más fastuosos. De la manera en que las clases sociales se unen en un solo espacio que ofrece por igual un trato de sello aburguesado, los temas del cine se mezclan con la arquitectura -incluso escenógrafos de películas harían la instalación decorativa de algunas salas: Manuel Fontanals, escenógrafo de más de 200 películas, decoró el cine Ópera; así como Aurelio G. D. Mendoza escenógrafo de teatros que se encargó del Metropolitan.¹¹⁷

Es en el México de principios de los treinta, cuando de plano el cine abandona los teatros y salones comunitarios para crearse el espacio donde se celebra el rito, surgen las primeras salas y el espectador apenas se asimila como tal, pero sin desprenderse del modo de “recepción primitiva”.

Con todo y salas especializadas, ir al cine era una peculiar aventura, pues el caos y estragos de las tropas posrevolucionarias formaban un público que “balaceaba las pantallas, insistía en llevarse las butacas, ver la película de pie o ir contra toda la familia para hacer el día de campo.” Añádase a un “publico bravo”, la impuntualidad de las funciones, un solo baño para toda la

¹¹⁵ Como anécdota, es memorable el primer acontecimiento cinematográfico en Francia, cuando las vistas de “La locomotora” de los hermanos Lumière provocaron miedo a los asistentes que acudían a ver las proyecciones como un mero espectáculo “científico”, pues al ver en perspectiva la locomotora que se acerca a ellos, algunos espectadores huyen despavoridos.

¹¹⁶ Néstor García Canclini (coord.) *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México, IMCINE, CONACULTA, 1994, p. 15.

¹¹⁷ Carlos Monsivais, “Sobre tu capital, cada hora vuela”, en Víctor Flores *et.al.*, *Asamblea de las ciudades*, CONACULTA, 1992, p. 40

conurrencia, y un programa que no iniciaba en el horario anunciado, sin olvidar el pésimo estado de las copias.¹¹⁸

El espectáculo se debía perfeccionar y lo hizo. Con la fundación de la industria cinematográfica mexicana que despuntaba desde 1936 con *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes), la fuerza e influencia del cine en la sociedad comienza a impresionar y se forma “el campo cinematográfico”, ese “sistema de relaciones entre productores, difusores y receptores que comparten un capital cultural común y luchan por su apropiación”.¹¹⁹

Pero es para los años cuarenta que alcanza el clímax.

Empieza la nueva época de los palacios cinematográficos con la inauguración del cine Alameda [...] tenía un cupo para 3 480 espectadores. Este gusto por los palacios escenográficos prevaleció en el Colonial (1940), que no se contentaba con taquillas de madera labrada, candiles de herrería y, de nuevo, fachadas coloniales dentro de la sala, sino que incluía palmeras a los lados de la pantalla; también el Palacio Chino, diseñado por Luis de la Mora y Alfredo Olagaray, llenó sus pasillos de Budas y esculturas de guerreros chinos, mosaicos, ideogramas y, en el interior, fachadas de una ciudad china y el Himalaya al fondo.¹²⁰

Entonces cobra relevancia la fastuosa edificación de espacios –físicos y simbólicos- de recreación, donde se articula la identidad nacional de cientos de miles de recién llegados a la capital, atraídos por la naciente modernidad. El inmigrante se integra al inmenso público, por ende, ocurre la transformación procesada en la industria cultural; un mecanismo que tiende a la unificación de gustos, de formas de representación, de emociones y todo un dispositivo de educación sentimental.

La industria, a saber que cada espectador interpreta de manera distinta la obra, busca el “tronco común humano del público”,¹²¹ un solo color y un imaginario como reflejo de sí mismo –primero con representaciones folcloristas,

¹¹⁸ Gustavo García, “La ciudad de los sucesos e ídolos”, en *Asamblea de ciudades*, *op.cit.*, p. 200-201.

¹¹⁹ Pierre Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, CNCA, 1990; citado a su vez por Néstor García Canclini, *Los nuevos espectadores*, *op.cit.*, p.15.

¹²⁰ Gustavo García y Rafael Aviña, *Época de Oro del cine mexicano*, México, Clío, 1977, p. 44.

¹²¹ Para el desarrollo de esta noción véase Edgar Morin, *El espíritu del tiempo*, *op.cit.*

pero cada vez más del sujeto social urbano- en la gran pantalla de los cines de barrio destinados para las clases bajas, donde las películas mexicanas reinaron por más tiempo que en los “palacios”; esto debido al analfabetismo frente a los subtítulos de las películas de Hollywood; así los productores mexicanos, en su mayoría se resignan a servir a un público inculto y elemental, como menciona Paco Ignacio Taibo I, al referirse al espectador asiduo al Indio Fernández.¹²²

Pero el “tronco común” tiene sus bemoles de distinción social,¹²³ la clasificación de las salas -además del tipo de cintas que exhiben- van acentuando cada vez más la línea divisoria de los estratos que acuden a ellas. Los cines de las zonas del Distrito Federal visitadas a finales de los cuarenta por la clase media o alta, eran de categoría A, principalmente con películas estadounidenses; una instancia narrativa que modifica las costumbres y se apega a la modernidad a la que el presidente Alemán apuesta. El *american way of life* se instala a regañadientes en la clase añeja y la naciente burguesía la adopta como propia para “refinarse” a falta de títulos y apellidos rancios.

Además, mientras las divisiones en las salas -según la zona y costo de las entradas- se habían iniciado apenas en un pasado inmediato mientras la práctica de ir al cine aumenta, el precio no se queda atrás. En la capital de 1943 las salas de categoría “A” cobraban de \$2.00 hasta \$4.00, es decir, más que el salario mínimo que varía -entre el campo y en las nacientes metrópolis- de \$3.00 a \$1.65.¹²⁴

Los cines modifican las costumbres y el panorama urbano, pero también la economía familiar aplicada al ocio. Simplemente por entrar al Alameda - propiedad de Emilio Azcárraga y construido sobre la avenida Juárez, frente a la muy concurrida Alameda central y considerado como uno de los más importantes de la capital-, se pagaba \$2.00. El precio por entrar al Olimpia donde se estrenó en 1946 *La otra*, para “el goce de la distinción” de las clases altas y la nueva clase media. Cabe recordar que el film generó un importante dispositivo publicitario anunciando en la prensa -a cuatro columnas por 15 cm

¹²² *El Indio Fernández*, México, Editorial Planeta, 1992 p.163.

¹²³ Véase Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2002.

México, Taurus, 2002.

¹²⁴ Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

de largo- su "Hoy clamoroso éxito" de cuatro semanas de exhibición con 6 funciones diarias.¹²⁵

La distinción se reitera en 1949 con la función del estreno en tres cines de *Opio (La droga maldita)* en el Metropolitan -diseño inspirado en el palacio de Versalles y en cines de megápolis como la newyorkina-, que había costado \$4.00. Gracias a la estandarización de precio en 1947, en 1951 sería la misma tarifa por entrar al Palacio chino al estreno de *El suavecito*.¹²⁶

Buen estatus tenía el Chapultepec que estrenó *El hombre sin rostro* en 1950, cine que apenas había sido inaugurado en 1944 frente a la glorieta de la Diana Cazadora. Cabe decir que este cine no escatimó para publicitar –con un anuncio de media página en la prensa de 1951- el "gran estreno" de *En la palma de tu mano*, calificándola como "una de las mejores películas de todos los tiempos" a la que "todo México la aplaude" diariamente en 4 funciones con un costo \$ 5. 00 (y ese día no se admitieron pases).¹²⁷

Por su parte, ir a los de categoría "B" le costaba a la clase media –bien podría ser que algunas de las clases acomodadas- \$2.50 en el Magerit y \$1.50 en el Rex –la tarifa más baja de esta categoría. Por su parte en 1947 el Savoy, el Rex y el Palacio para proyectar *La Diosa Arrodillada* que duró 9 semanas, cobrando \$2.00, seguramente por la estandarización del precio; de lo contrario podrían haber cobrado hasta \$5.00 como en 1940.¹²⁸

Abajo, evidentemente, estaban los de categoría "C" como el cine Colonial del antiguo barrio de San Lucas -de tres niveles para 5 000 espectadores, con lujosos decorados-, que cobran desde \$1.50 por proyectar las películas más populares, también exhibidas en la sala Teresa -ubicada en

¹²⁵ Periódico *Excelsior* 29 de noviembre 1946; el precio de la función es de \$3.00 de 11 a.m. a 3 p.m. y luego a \$4.00. Es sugerente resaltar que el anuncio resalta al autor del cine drama José Revueltas autor relevante de la época.

¹²⁶ Después de 1951 las tarifas se disparan en algunos cines y, como muestra esta el Alameda sube a \$5.00, por su parte, el Metropolitan, Palacio Chino, el Chapultepec conserva la tarifa de \$4.00; Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica... op.cit.*, p. 401; y *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 396-389.

¹²⁷ Periódico *Novedades*, 24 de junio 1951.

¹²⁸ Según la *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, \$3.00 en promedio era el costo en 1947; si observamos, vemos que el gusto por el cine, antes de esta fecha no era una práctica barata, solo hay que comparar el salario mínimo con los precios de las entradas.

San Juan de Letrán, construida en 1939 cuando cobraba \$3.00-, cine al que acudieron cientos de espectadores en 1949 al estreno de *Ventarrón*.¹²⁹

Finalmente las llamadas “salas piojo” o de jerarquía “D”, cercanas a los barrios más populares de la ciudad, con un costo de \$0.60 a \$1.25 para los empleados, obreros, albañiles, costutreras, sirvientas, etcétera. Eran cines como el Regis –rodeado de una agitada vida nocturna compuesta por gran número de bares- como el Imperial y como el Colonial –también de 5 000 butacas, lunetario, galería y anfiteatro. Por lo demás \$2.00 se pagaba en el cine Encanto, el Lindavista y el Lido, que 1952 estrenó y exhibió por dos semanas a \$4.00 el boleto para *Él* de Luis Buñuel.¹³⁰ Reordemos que el Lido fue asaltado en magistral escena por un villano asesino (Rodolfo Acosta) de la empleada de taquilla en *Víctimas del Pecado* (Indio Fernández, 1950).

No podemos pasar por alto el Balmori, el Parisina o el Hipódromo -que también poseía lunetario, anfiteatro y galería, cada una con entradas distintas.¹³¹ Tampoco es ocioso resaltar que el diseño del espacio era sumamente relevante pues, entre otros aspectos, permitió tímidamente desde fines de los años treinta, pero más ya entrados los cuarenta, la estratificación de clases sociales.

Con todo, el cine ya era una necesidad social y humana del sujeto moderno de ideología burguesa de los cuarenta. Y de la misma manera que las salas delimitaron la estructura socioeconómica del público, la ciudad se encargó de colocar en su sitio a cada grupo social -“el modelo de urbanización acentuó la diferenciación social del espacio, jerarquía y segregación: sobre un eje imaginario norte-sur que divide la ciudad en dos grandes áreas”-;¹³² asimismo la ubicación de los cines hacía lo suyo: “el goce por la distinción”.

Ir al cine de cada barrio, ofrecía seguridad y diversión al sujeto popular que acudía a “su cine” y “se veía” en la pantalla, convivía con la familia y los amigos. Esta práctica revolucionó el *habitus*¹³³ y su manera de relacionarse. Las parejas urbanas encontraron un lugar para intimidar sin la luz de las calles,

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Cartelera cinematográfica 1950-1959, op.cit.*,

¹³¹ Francisco H. Alfaro, Alejandro Ochoa, *La República de los cines*, México, Editorial Clío, 1a. edición, 1998, p. 62

¹³² Clara Eugenia Salazar Cruz, *Espacio y vida cotidiana en la ciudad de México*, México, El Colegio de México, 1999, p. 63

¹³³ Véase Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura, op.cit.*

en comunidad convivían más allá de ver la película. A la salida seguía el café de chinos, las quesadillas, o el baile que también ocupaba sus horas de diversión -y al igual que en las películas se desarrollaba a ritmos de mambo o rumba entre sudores-, dentro de los salones de baile recreados por las cintas que retrataban el crimen en una agitada vida nocturna capitalina. También iban a los casinos o paseaban por las calles de un México en el que se construían cines al mismo tiempo que se forjaban identidades –como acentuamos- sectorizando ahora las clases sociales en sus respectivos espacios de diversión.

Pero el oro pierde brillo para los cincuenta. La crisis del cine mexicano se agudiza: la clase media “lee” el cine de Hollywood, aparece la televisión y la competencia es feroz. El público adopta a ese nuevo ente en la comodidad del hogar, en el centro familiar. También las producciones decaen en calidad, los guionistas ofrecen ideas desgastadas y temas nacionalistas reiterativos, los rostros están muy vistos, los galanes envejecen y grandes íconos van desapareciendo (muere Jorge Negrete, Pedro Infante, Joaquín Pardavé, Pedro Armendáriz, Miroslava y Frida Khalo).

La ciudad crece, los cines ya no se reproducen en grandes obras arquitectónicas y comienza la clausura de los palacios de fachadas deterioradas. Poco a poco carecen de público mientras pierden el oropel con la magia que se escapa de las marquesinas. Para el año sesenta, la ciudad cuenta con casi 3 millones y medio de habitantes. Algunos de los grandes cines que no se han destruido o cambiado el uso del espacio dan otro giro comercial; se dividen en salas pequeñas, pero en su mayoría son ahora las salas “piojo”, no sólo capitalinas sino de las ciudades del interior de la república en las que se exhiben la mermada producción mexicana de crisis estética.

A la par del relajamiento público habitual,¹³⁴ en las universidades se gesta un público más culto que prefiere otro tipo de cine; al tiempo que los nuevos directores mexicanos, pioneros de las escuelas de cine, dan un aliento de vida al cine nacional y encuentra su espectador en los cineclubs, pequeños

¹³⁴ Aunque usted no lo crea, en los años setenta gran parte del público mexicano aun no había alcanzado educación como espectador que respeta la obra y a los demás espectadores; no seguía en silencio el rito del cine -en las salas sigue hablando en voz alta- quizás herencia de los post revolucionarios que en lugar de balazos, dispara palabras en voz alta distraendo a quienes quieren establecer el convenio hipnótico de la magia del cine.

espacios donde se comparten en silencio, los ciclos de cine extranjero, de arte, no comercial y el llamado cine de autor mexicano.

¡Que lejos estaban las manzanas y manzanas de colas para poder entrar a los estrenos de cintas nacionales donde Rosa Carmina erotizaba a los espectadores que, en franco estado alterado, gritaban y pateaban exigiendo al cacaro que repitiera una y otra vez el rollo!;¹³⁵ aquellos cines que proyectaban a la rumbera en lujoso o arrabalero cabaret se contorsionaba para delicia de nuestros abuelos: sujetos de la experiencia estética contenida en los grandes y lujosos palacios que eran entonces los cines.¹³⁶

1.3.3 Medios masivos de comunicación a la Era Audiovisual

Más que la literatura, el verdadero interés de los primeros años de los cincuenta fue la televisión, nueva participante en el proceso de identidad nacional e integración a la sociedad de consumo. El 26 de julio de 1950 se transmitía desde el canal 4 XHTV, imágenes poco nítidas a sólo unas decenas de pantallas chicas. Ya desde 1951 con el canal 2 XEWTV y después con el canal 5 se multiplicaron los aparatos receptores. Y se funda Telesistema Mexicano, S.A. el monopolio de Emilio Azcárraga.

El invento asegura una competencia titánica para la cinematografía. Podemos ver que ya desde 1952, cuando Ruiz Cortines toma el mando nacional, es calificada como pasatiempo que imita lo norteamericano mientras fundamenta la ideología del valor familiar. La televisión modifica la interrelación y el intercambio simbólico entre público y medios masivos, disemina el

¹³⁵ Recuerda la rumbera en entrevista para Fernando Muñoz, *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache, p. 212.

¹³⁶ Al cine popular mexicano no le va nada bien, el público se aleja aún más de las salas debido a la incontenible penetración de otros medios. Aumenta la producción televisiva. Para los años ochenta las reproductoras de video se generalizan, junto con la renta de películas llevando el cine hasta las salas de la casa, modificando por completo los espacios y sentido del cine. El dispositivo cinematográfico opera de una manera nunca esperada. En la actualidad grandes estrenos de películas como la Guerra de las Galaxias, convoca a miles de seguidores -de todo el mundo- a formarse durante días –más insólito aun que la espera para ver a las rumberas-, muchos de ellos acuden vestidos emulando a los personajes de sus cintas de culto, dando un sentido distinto aquél ritual en pos del cine clásico.

consumo y el gusto, homogeneiza clase social y un público ideal. Además genera una nueva “especie”: el televidente.¹³⁷

Los iconos y las manifestaciones de la cultura popular saltan a la pantalla chica. Dentro de todas, la manifestación de la lucha libre genera un *boom* imprevisto. No obstante, en 1955 se prohibiría su transmisión por considerarla, especialmente por la dictadura moral de Uruchurtu, dañina para las “dóciles” mentalidades de las familias mexicanas. Pero continuaba el box televisado estelarizadas por Ratón Macías, Chango Casanova, Kid Azteca o el Toluco López.

Este medio pronto forma parte de la vida cotidiana del México moderno y la tercera etapa de lo popular urbano (la primera sería los primeros 30 años, la segunda hasta los cincuenta).¹³⁸ No todos los hogares contaban con un receptor, pero el afortunado propietario continuamente era el foco de atención de otros recientes televidentes que se las ingeniaban para ver sus programas favoritos y experimentar la sensación que el híbrido cine-radio les podía ofrecer. Incluso, en algunas vecindades se prestaba a los vecinos el servicio por una módica cantidad, que bien valía la pena por ver a Paco Malgesto o Pedro Ferriz, a Santo, El Enmascarado de Plata o al Cabernario Galindo luchando en el cuadrilátero antes de la prohibición. A Pérez Prado con el ritmo del momento. También –retomado previamente a principio de los cuarenta por la radio y la historieta- al Monje Loco con sus historias de terror y a las películas de la primera etapa de la Época de Oro.

Los artistas de la radio y de carpa, cantantes, músicos, compositores fueron entrenándose en la televisión. Los locutores se convirtieron en conductores, los actores de radionovela y teatro, hacían telenovelas, los productores y argumentistas de radio e historieta también construían con su talento, la nueva pantalla chica.¹³⁹ Aunque Barbachano Ponce funda las Teleproducciones en 1952 donde producía noticieros y cortometrajes “de

¹³⁷ Carlos Monsivais, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000; Néstor García Canclini (coord.) *Los nuevos espectadores*, *op.cit.*

¹³⁸ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

¹³⁹ Véase Ricardo Pérez Monfort, “Avatares del nacionalismo cultural”, cinco ensayos en *Esa no porque me hiere, semblanza superficial de treinta años de radio en México. 1925-1955*, México, D.F., Centro de investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.

aliento" (*Telerevista y Cine verdad*),¹⁴⁰ entre los actores de cine existía un rechazo a la pantalla chica, negaban el hecho de que su imagen apareciera a través de la señal electrónica, por considerar una denigración de su carrera.

Cabe mencionar que González Camarena inventó el sistema a color en 1940, patentado tanto en México como en el extranjero. Pero por azares del destino o de la Segunda Guerra Mundial, no se le otorgó el impulso esperado, aunque sí captó la atención de grandes empresarios de la radio. Además de González Camarena, se encontraba Emilio Azcarraga, Rómulo O'Farril, Julio Santos Coy, y otros empresarios mexicanos y extranjeros. La televisión mexicana, bajo la orden del presidente Miguel Alemán, tras una cuantiosa investigación por parte de Camarena, había adoptado el modelo comercial estadounidense y rechazado el inglés regido bajo el auspicio del Estado.

Rómulo O'Farriell se convierte en el primero en recibir la concesión del canal 4 (XHTV), inaugurado el 31 de agosto de 1950, un día después, tiene lugar la primera transmisión oficial con el 4º informe de gobierno, lo que simboliza la unión entre el gobierno y lo que será el medio de comunicación más poderoso. Las siguientes concesiones serían el canal 2 (XEWTV) en 1951, y en 1952 para González Camarena el canal 5 (XHGC). En 1955 la televisión era muy popular, el hecho motivó a la edificación de Telesistemas Mexicanos, S. A. compuesto por el monopolio de los grupos de Rómulo O'Farrie y Emilio Azcárraga, entre otros de menor fuerza.¹⁴¹

Pero la radio seguía siendo "la reina del hogar". Su programación contaba con mayor variedad que la joven televisión. Todos los sectores sociales gozaban de programas que de alguna manera los llenaba de entretenimiento; así, radionovelas, cuentos de horror, noticieros, canciones de moda sintonizaban con la dinámica cotidiana de la ciudad de México y de todos los rincones del país.¹⁴² Casi todos los hogares contaban con un aparato receptor, pero para finales de la década de los cincuenta, los transeúntes podían llevar una caja en el hombro con un delgado hilo metido en la oreja:

¹⁴⁰ Véase Gustavo García, "La década perdida: el cine mexicano de los cincuenta" en *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad de Ciudad Juárez, Filmoteca de la UNAM, IMCINE, México, 2001.

¹⁴¹ Véase Fernando Mejía Barquera, *Televisa el quinto poder. 50 años de televisión comercial en México (1934-1984)*, México, Claves Latinoamericanas, 2ª edición, 1987.; y Álvaro Cueva et.al., "50 años de televisión mexicana", *SOMOS*, Año 11, Especial 4 12 de noviembre de 2000.

¹⁴² Cfr. Ricardo Pérez Monfort, *op.cit.*

radios transistores de pilas. Quien no poseía un artefacto, era pobre o no andaba a la moda. A diferencia de los pobres, los ricos tenían radios de banda corta que los entretenía, entre zumbidos insoportables durante la manipulación de la sintonía.¹⁴³

No obstante, entre los medios masivos, la televisión ejerce una importancia fundamental en el cambio sociocultural. Influencia a instituciones culturales de larga tradición como la radio y la historieta; o el cine -que hasta este momento reinventa la cultura oral y visual-, es orillado a transformar tanto los modos de producción, temas y tratamientos, como su tecnología y forma de expresión.

De cualquier manera, toda la gama de medios juegan como cómplices para la cohesión social, impulsan y, a la vez registran con sus moralejas, la tensión del antiguo proyecto immaculado de nación heredado del porfirato frente a los valores de la cultura moderna, urbana, cosmopolita o; también contravalores del arrabal o puestos en escena bajo el cobijo de los enigmáticos bajos fondos.

1.4 Los enigmáticos bajos fondos

El reverso de la vida “normal” abre sus fauces a prácticas disímiles al sistema normativo de la sociedad burguesa. Son los bajos fondos, donde se ejercen códigos particulares, formas de comportamiento, hábitos y costumbres divergentes de los modelos y las expectativas de la unidad nacional; en este microuniverso se tejen relaciones sociales expandidas por zonas clandestinas o de tolerancia, por antros de vicio enclavados en los puntos más ocultos de los rincones urbanos.

Los bajos fondos como espacio simbólico o real esbozan, por factores endógenos, una subcultura con reglas de organización y funcionamiento particulares, con su propio sistema social, de valores y contravalores morales y sexuales experimentados por los sujetos y los grupos que lo constituyen, así pertenezcan a otro sistema central mucho más abundante.¹⁴⁴

¹⁴³ Eduardo Mejía, *op.cit.*, p. 150 y 151.

¹⁴⁴ En su geografía confluyen el: “mundo delincencial, el hampa o crimen organizado en sociedades que se distinguen entre un mundo normal, respetable y su contraparte: el

Esos “decadentes límites” se convierten en un perímetro donde se anudan -entre otros elementos- redes invisibles de prácticas culturales “anormales” que aseguran la libertad del trasgresor social. Por tradición, “el barrio de los ladrones –por ejemplo- permite a los delincuentes escapar de la policía pues los miembros de un clan son capaces de todo con tal de salvar a uno de los suyos”.¹⁴⁵

La transgresión a estructuras mentales estipuladas socialmente por los grupos dominantes, es la práctica habitual. Los intereses comunes son fracturados por intereses individuales y las medidas de protección sólo “conllevan una dramatización palpable de la escena social, donde el miedo de la agresión en abstracto viene a condensar, focalizándolo en la figura del *otro*, la nube de inseguridad que envuelve todo el campo de la existencia cotidiana”.¹⁴⁶

La *otredad* atraviesa al sujeto como al espacio de las zonas que cimientan el crimen y las sexualidades prohibidas del mundo urbano moderno pues, es sintomático que ahí se acuna a pesar de entrar en conflicto con él. Integrarse a los bajos fondos es otra forma de vivir lo urbano, encontrar la “libertad individual” –tan ambigua en las sociedades modernas- que se impacta con el pudor y las buenas costumbres de la moral burguesa.¹⁴⁷

El peso de los herméticos códigos morales burgueses, motiva paradójicamente diversas manifestaciones que ponen en tela de juicio los intereses públicos que finalmente funcionan como dispositivos para reestablecer normas y formas de comportamiento. En este ejercicio actúan sujetos que violan a la vez las normas jurídicas, pero también transgresores de las normas morales que no necesariamente incluyen un atentado contra este tipo de instituciones. De tal manera, lo que llamamos “rituales de transgresión”

submundo que posee una jerga o *argot*, territorios y guaridas donde transgresores de la ley planean y tejen complicidades, organizan ventas ilícitas o establecen sobornos y protecciones contra la acción de la justicia”; Sergio González Rodríguez, *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*, México, Cal y arena, 1989, p. 15.

¹⁴⁵ Edwin H. Sutherland, *Ladrones profesionales*, Madrid, Las ediciones de La Piqueta, 1988, p. 214.

¹⁴⁶ Sergio González Rodríguez, *op.cit.*, p. 34.

¹⁴⁷ Es significativa la observación que hace Ricardo Pérez Montfort sobre la regulación de la conducta social que el Estado moderno fomenta a partir de la construcción del individuo que paradójicamente fomenta la transgresión moral y social, en *Hábitos, normas y escándalos. Prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío*, México, Plaza Valdés Editores, CIESAS, 1997, p. 10.

que comprenden desde las acciones y formas de relaciones criminales y sexuales, hasta eventos rituales como el baile y movimientos correspondientes a ritmos “inmorales”, formas de vestir y formas de hablar; mantienen una constante sanción –y a la vez promoción- por parte de las diversas instituciones y autoridades; aunque no siempre a la vez ni con la misma intensidad.

La savia de este microuniverso ha sido fuente para obras de artistas y reflexiones intelectuales, pero también –como sugerimos- de autoridades e instituciones; unos se sumergen con profundo interés en la riqueza sociocultural; otros, a distancia y en calidad de emisarios de la moral burguesa, pretenden el restablecimiento de las normas a través de la sanción de contravalores que giran en torno a la libertad, el sexo, la vida y la muerte.

De cualquier manera, los bajos fondos han construido una larga e “incómoda” tradición que también involucra a los medios masivos de comunicación. De ella se ha desprendido otra larga tradición moral que los concibe abstractamente como la apología del vicio. Norma, sanción y trasgresión son ejes complementarios. Se ejercen no en abstracto, sino sobre un universo empírico materializado –en este caso- en sitios clandestinos o no: cantinas, tabernas, burdeles y pulquerías; progresivamente se anexarían algunos cabarets, teatros de revistas, casas de juego, hoyos fonquis y discotecas hasta bien entrado el siglo XX. Son nuevos blancos a reglamentar para tener, al menos dosificadamente, cierto control simbólico y efectivo sobre su economía y administración por parte del Estado.

Aunque las actividades de los bajos fondos, van más allá de un ecosistema, se dibujan principalmente en los contornos de la vida nocturna. Por su correspondencia con la noche, se relacionan simbólicamente con el inframundo, el mal, la muerte o la locura, lo que motiva una constante preocupación por controlarlos, más porque motiva la necesidad de “experiencias amorales” y de rituales de transgresión.

La proliferación de cabarets y en general de centros sociales de actividad nocturna, significó la cosecha sembrada por el mercantilismo del placer.¹⁴⁸ En éstos, el sexo y la embriaguez encontraron terreno fértil, pero

¹⁴⁸ Ya para 1951 había simplemente 44 cabarets, 89 cantinas, 35 pulquerías, 13 burdeles, 58 hoteles de paso y 12 lugares de accesorios de prostitutas, 3 salones de baile y 6 vinaterías ubicadas en un radio de mil metros cuadrados sobre Santa María la Redonda. Sin olvidar la

también elementos como el erotismo de espectáculos, del baile y el cortejo de la charla. La multiplicación de los cabarets a la vida nocturna del país, comienza a partir del destape social de los años treinta y cuarenta para culminar en los cincuenta con un género cinematográfico que rescataría – aunque estereotipadamente- sus temas y ambientes: rumberas, gánsters, prostitutas y demás personajes, números musicales, el baile, el crimen, el vicio. No obstante, melodramas nutridos de la realidad sociocultural de la primera mitad de siglo pero colmados de bondad y sufrimiento.

Habrá que mencionar que, aunque el cabaret es un lugar típico de prostitución,¹⁴⁹ también es un espacio de baile y música –boleros, cumbias, rumba, danzón y otros géneros- que bien puede practicarse bajo los estatutos de la “fichera” (nombre que recibe comisión por el consumo del cliente y/o por la pieza musical bailada y, sujeto social que motivará un género cinematográfico mexicano en los años setenta). El atractivo de algunos cabarets es el espectáculo presentado por alguna *vedette* que presume su talento dancístico, interpreta canciones de moda o, en su defecto complace con un *strip tease*.

A mediados de los años cincuenta se habían extendido los cabarets, cantinas, centros nocturnos, y en general antros considerados de vicio acorde a la intensa actividad festiva de la gran ciudad.¹⁵⁰ Podemos ver varias colonias

colonia Centro y la Colonia Obrera; Armando Jiménez, *Cabarets de antes y ahora en la ciudad de México*, México, Plaza y Valdez editores, 2a. edición, 1992, p. 58. y 86; por su parte Salvador Novo, relata la transformación y diversidad de la vida nocturna “palpitante, rica, desconocida, remisa, dispersa, de la ciudad”, donde se nos presentaban muchas alternativas, para gustos modestos (el *Patio*) o de lujo (*Ciro's*), en compañía de la escoria, la venta de carne de postín o arrabalera, o la compañía de financieros o de la realeza europea; en *Nueva grandeza mexicana*, México, Populibros “La Prensa”, 1956, p. 37; de Armando Jiménez, véase también *Sitios de rompe y rasga*, México, Océano, 1998.

¹⁴⁹ En México, los antros especializados en el alquiler de la carne o bien burdeles, generalmente eran casas grandes, algunas lujosas. Las servidoras comandadas por una madrota disponían de alcobas individuales; unas con espejos y lavabos de peltre o de porcelana. Pero la alcoba no era lo más importante del burdel sino la “sala”: preámbulo del sexo. En el centro de la casa donde, antes de incursión de la música grabada, figuraba un piano entre muebles cómodos para comenzar la interacción primaria; “hacer sala” era la obligación laboral de las prostitutas; Salvador Novo, *Las locas, el sexo, los burdeles*, México, Diana, 1979, p. 75-80.

¹⁵⁰ Como: “Quinto patio”, “El burro”, “La burbuja”, “Mocambo”, “El Molino Rojo”, “El Caballo loco”, “El Ratón”, “San Francisco” en la Colonia Obrera –colonia que resultó ser “muy cabaretera” según Armando Jiménez-, el “Cancan” en Santa María la Redonda (ahora eje Lázaro Cárdenas) –del mismo tipo que la Obrera-, el “Tranvía” en la Doctores, , “El Casino Royal” en la Ciudad de los deportes, el “Río Rosa” en la colonia Roma, “Olímpico” en la colonia Guerrero, y por supuesto en la colonia Centro el “Patria”, el Marroquí, “Clave Azul”, “Bagdad” (después “Las Mil y una noche”), “Las Islas Marías”, “Estambul”, “Babalú”, “Linterna Verde”, el

que acunan cabarets de primera, segunda, tercera y demás categorías, y decenas de películas que recurren a la mitología de las zonas clandestinas como fuente inagotable de argumentos para la cultura de masas.

1.4.1 El antro de los bajos fondos, fuente mitológica de la cultura de masas

En esta etapa de la modernización, la presencia del antro es una constante en la vida social de la capital y del imaginario de sus habitantes; es parte de sus costumbres y de sus conflictos. Hace notar Sergio González Rodríguez que uno de los mitos más consistentes en la ciudad de México del siglo XX es el antro. Mito desde el punto de vista que relata acontecimientos y hazañas pretéritas sobre momentos fundacionales de una comunidad con sentido alegórico, enlazando aspectos de la realidad y la ficción.¹⁵¹ En ese sentido se han gestado hechos connotados en la historia de la ciudad de México. Importantes personajes han atravesado sus causas en momentos claves de la vida nacional.

El antro ocasionó –como mencionamos- el nacimiento de íconos en la incipiente cultura de masas; historias del cine como las de Juan Orol quien, acompañado de un coñac o whisky, asistía haciendo anotaciones para su ambientación, situaciones, personajes tipos y diálogos para sus películas en el “Imperio” (en Santa María la Redonda 1931-1939, en Penitenciaría y Ferrocarril Cintura 1939-1955); en el ámbito musical es el caso de Agustín Lara asiduo a la atmósfera del cabaret “Agua Azul” (de la calle Allende y Libertad), allá por los años de 1927 y 1928 cuando nutría y ejecutaba su música en los ambientes de arrabal. Ya en la cumbre de su fama visitaba el Ciro’s (1943-1948) abajo del Hotel Reforma en compañía de María Félix, interactuando con artistas como Toña la Negra y con los sectores sociales más altos de la ciudad y del mundo, posiblemente con la realeza europea: la condesa Lupescu y el Rey Carol de

“Leda”, “Conchita”, “Agua Azul”, “Mata Hari”, “La Rata Muerta”; serían los principales, sin olvidar el “Montparnasse” (después “Waikiki”) y el famoso “Ciro’s” del Paseo de la Reforma, “La Fuente” de la avenida Insurgentes, que iluminaban con sus enormes letreros la entrada de característicos moradores del antro y de la vida nocturna.

¹⁵¹ Sergio González Rodríguez, *Los bajos fondos, op.cit.*, p. 27. Ana Luisa Luna, *La nota Rojo, 1940-1940*, México, Editorial Diana, Editorial Siete, PGJDF, 1996; Víctor Ronquillo, *La nota roja, 1950-1959*, México, Editorial Diana, 1996; José Luis Trueba Lara, *et.al.*, *Crónica negra del crimen en México. De Goyo Cárdenas a las muertas de Juárez*, México, Plaza Janés, 2001.

Rumania, según, clientes distinguidos del lugar; sin olvidar a los más importantes magnates y mafiosos de la época como Alfred C. Blumenthal, gerente del hotel y miembro de las altas esferas del narcotráfico internacional.¹⁵²

Pero, el “Flaco de Oro” –como se le llamaba afectivamente al cantautor– no dejaría de volver a su fuente de inspiración y se le vería también gozar de copas en el “Clave Azul” de la colonia Roma, de tipo arrabal. Tampoco sería la única leyenda, pues *vedettes* como Tongolele con su exótica y ecléctica danza, encontrarían en el cabaret “Club verde” después “Los Claveles” y finalmente “Linterna Verde” (de la Colonia Centro, 1926-1953) la plataforma para consagrarse como símbolo sexual ingresando de lleno al imaginario del pueblo con su participación en teatro y en el cine. De la misma manera infinidad de figuras públicas forjarían relatos dignos de contarse: decenas actores y directores de teatro y cine, periodistas, hombres de letras y connotados artistas plásticos, argumentistas de historieta como José G. Cruz o boxeadores como Chango González Casanova que coincidía en gustos de arrabal –en el “Agua Azul”- con Agustín Lara. No olvidemos a “Resortes”, constante visitador de salones de baile y de los diversos cabarets llamados “California Dancing Club” o “Bagdad” (después “Las mil y una noche” ubicado en el Centro, 1943-1957), donde se veía también a Mauricio Garcés, el Indio Fernández o “Tin tan”.¹⁵³

Mitos del espectáculo y sicarios protagonistas de la nota roja se convirtieron en miembros encumbrados de los centros nocturnos del país, ahí se ataron las redes del hampa y los nombres de célebres criminales; o simplemente el espacio motivará por la naturaleza de su ambiente, crímenes espontáneos. La nota roja y el ambiente de arrabal se retroalimentan constantemente.¹⁵⁴

¹⁵² Véase Armando Jiménez, *Cabarets antes y...; y Sitios de rompe y... op.cit.*. Ana Luisa Luna, *La nota Rojo, 1940-1940*, México, Editorial Diana, Editorial Siete, PGJDF, 1996; José Luis Trueba Lara, *Crónica negra del crimen en México. De Goyo Cárdenas a las muertas de Juárez*, México, Plaza Janés, 2001.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ “El Casino Royal” (en la Ciudad de los Deportes) figuró en encabezados de la prensa de la época, además por ser incendiado por un cliente molesto, porque se convirtió en uno de los espacios favoritos para reuniones de la mafia. Se recuerda, por ejemplo, las hazañas de delincuentes de menor gravedad, como la de Severo Cienfuegos cliente habitual (todos los sábados de 10:30 p.m. a 1:30 a.m., a partir de 1950 para ser exactos) del “Quinto patio” – ubicado en José T. Cuellar, antro que motivó la película homónima de Raphael J. Sevilla-empleado almacenista de la Compañía de Tranvías, en el barrio de la Indianilla de la colonia

Crímenes que seguramente motivaron argumentos de la cinematografía como el ocurrido, por no respetar una pelea arreglada, al boxeador y cliente asiduo "Tío" Jiménez de "El Golpe" (Camelia 157, de 1951 a 1955), centro nocturno que albergaba apostadores y ficheras, además de boxeadores y luchadores, mafiosos y otros criminales. Constituido por todos los aditamentos que un cabaret debe tener, fue adaptado para mediar entre la borrachera, la danza, el baile y la prostitución, las apuestas en torno a un ring. También es memorable la balacera que cerró las puertas del "Atzimba" (Cuitaluac 88, Guerrero 169 de 1940-1957), cuando inspectores se disponían a clausurarlo; fueron recibidos a punta de bala, saldando la muerte de los dos dueños del cabaret (padre e hijo), un "sacaborrachos", un inspector, y varios policías heridos.¹⁵⁵

Policías acribillados como en el "China Bar" después el "Cancan" (ubicado en Santa María la Redonda) o en "El Burro" (1934-1970, ubicado en Porfirio Parra); asesinatos en el "Lupe" (en la Merced, 1942-1960) entre medios hermanos o cliente y mesero que fue lo mismo; golpes y balazos de la "plebe" o de políticos como ambiente habitual en el "Olímpico" (cuyo nacimiento fue en la Colonia Guerrero en 1936) y en "El Tranvía" –citado anteriormente-. De la misma manera se encumbró a criminales de arrabal o de lujosos cabarets como el famoso asesino de la época Higinio Sorbera, alias "Pelón Sobera de la Flor" asiduo del elegante y divertido Waikiki (por la Reforma) y de prostitutas caras.¹⁵⁶ También se inmiscuyeron notables detectives como Valente Quintana (Jefe de las Comisiones de Seguridad del D. F., investigador de los asesinatos de Álvaro Obregón y Julio Antonio Mella y personaje cuyas acciones motivaron dos films: *El mensaje de la muerte* y *El misterio del carro express* de Zacarías Gómez Urquiza, en 1952) que gustaba visitar el "Patria" (1914-1932 en la colonia Centro), socorrido a su vez por artistas e intelectuales, pues su atmósfera y modalidad –tapizado con poemas y dibujos hechos por los clientes y la orquesta actuaba y descansaba cada media hora- les permitía escribir, bocetar y tener charlas "trascendentales".¹⁵⁷

Doctores. Robaba los alambres y planchas de cobre, por lo que se le veía de fino vestir y generoso en lo económico con los amigos hasta que intervino la policía; *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Víctor Ronquillo, "Un fauno perverso (y armado)" *La nota roja, op.cit.*, 9-27.

¹⁵⁷ Armando Jiménez, *Cabarets antes... op.cit.*,

Los artistas e intelectuales también gustaban del “Leda” (Dr. Vértiz 118, próximo a los famosos caldos de la “Indianilla” que todo trasnochado de la región visitaba por la mañana) En él se reunían Diego Rivera, Alfaro Sequeiros, Roberto Montenegro, Frida Kahlo, Aurora Reyes; cineastas como Julio Bracho, para variar el “Indio Fernández”, María Félix, Luis Buñuel, Chano Urueta; músicos como Carlos Chávez, Alfredo Búñez de Borbón y por supuesto Agustín Lara.¹⁵⁸

Ricas expresiones se gestan durante la época, sin embargo los centros nocturnos que fungen como protagonistas de una poderosa cultura, en su historia se han enfrentado a la moral burguesa como su antagonista y a poderosas autoridades morales. Como en épocas pudieron ser la inquisición y sus representantes; en los años cincuenta el ya citado “Regente de Hierro” Ernesto P. Uruchurtu. Recuérdese simplemente la imposición de horarios y demás restricciones a los cabarets de segunda –ánótese, no de primera- o la “tragedia” del Tívoli a raíz de la ampliación de Santa María la Redonda. Con la nueva división geográfica y política de la capital, por delegaciones, tuvo lugar una reestructuración a partir del trazo de los nuevos ejes viales. Los ejes atravesaron barrios, colonias y calles provocando la ruptura sentidos comunitarios en muchas personas. Además de lo anterior, la lucha contra la vida nocturna fue imperativa. La imposición gubernamental de cerrar temprano en noviembre de 1955, motivó la desaparición de muchos espacios, a excepción de los salones de baile mencionados, los pocos que continúan han cobrado completamente otra significación.

Así sea, el desarrollo de estos territorios han forjado un imaginario que refiere a las acciones y personajes pretéritos de la cultura: al cinturita, el tarzán, el pachuco, la prostituta, la vedette, la fichera, el hampón, poetas y artistas, todos rodeados de ritmos afroantillanos y, si son más modernos, norteamericanos; todo sazonado de bebidas: whisky, ron, coñac y otras drogas no aceptadas social y legalmente; constantemente acompañados de balazos, golpes, discusiones melodramáticas y planes criminales. De las zonas nocturnas, surge una diversa gama de manifestaciones desprendidas de la cultura urbana y moderna, una mitología que se desplaza del fondo a la

¹⁵⁸ *Ibid.*

superficie. El mito de territorios representativos de la vida reversa que desciende a lo bajo, a lo ruin de nuestra cultura, al reino mismo de la heterogeneidad de los bajos fondos.

1.4.2 El dancing y los salones de baile

Vale aludir a dos espacios paradigmáticos de los bajos fondos. El Salón de baile, por una parte y, el dancing, por otra. Los salones de baile, aunque encuentra importantes puntos de confluencia con otros espacios, tienen sus propias particularidades, así sea la prohibición del alcohol y de la prostitución evidente, regularmente sirvieron de antesala de cabarets y prostíbulos. Por su naturaleza motivaron academias de baile –donde a las mujeres de la época les era permitido bailar con desconocidos. Como éste es su principal objetivo, se diferencia de los cabarets en que no tienen servicio de restaurante, venta y consumo de alcohol y no se presenta un espectáculo para distraer a los visitantes. Importa más el espacio que el consumo y la charla, es decir una buena pista para motivar el baile de pareja –que incluso se concibe como actividad deportiva- que las mesas de cabaret para intercambiar tratos sexuales y comer o beber hasta donde alcance el presupuesto. Siempre deben contar con una orquesta.¹⁵⁹

El danzón ha sido el género principal de los bailes de Salón, no obstante, con la fuerte llegada del tan bien recibido *American way of life*, la industria cultural extranjera integró géneros sajones como el One-step, Two step, Fox-trot, Blues, Shimmy, Chreston y Boston. La diversidad y la importancia que fueron creando los bailes, motivaron la apertura de las academias de baile; simplemente en los años veinte, aparecen 13 academias más y 3 estudios de baile que continuaron abiertos hasta mediados de los cuarenta, todos ubicados en la zona centro de la capital; de la misma manera surgieron 30 salones de baile, algunos con la decoración *art nouveau*, tan

¹⁵⁹ La vía de llegada a nuestro país del baile de pareja es por el continente europeo. Tuvo su desarrollo en la cultura hispánica y criolla, pero se retomó por la indígena y la negra, hasta llegar a confluir en algún punto de la historia, no sin ser prohibidos para las castas inferiores por las autoridades morales y religiosas. Sin embargo los bailes de pareja parecen ser practicados a lo largo de la historia por todas las clases sociales, en festividades privadas y públicas, sociales y religiosas; Amparo Sevilla, "Los salones de baile" en *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, segunda parte, Nestor García Canclini (coord.), México, Grijalbo, 1998, p. 237.

requeridas en la época. Así se consolidó la industria del baile, con todo y lo que esto representa: reglamentaciones (como la de 1944), medios masivos de comunicación con sus concursos, y su cine con sus tradicionales secuencias de baile, etcétera.¹⁶⁰

Se llegó a integrar tanto esta expresión cultural en la sociedad de la época, que incluso durante los intermedios de la exhibición cinematográfica – cuya duración era casi de una hora- se consideraban espacios para que los asistentes bailaran ya con música en vivo o con fonógrafo y música grabada. Surgieron además una variedad de salones acorde a la clase social de los asistentes. Sin embargo, algunos de los más legendarios como el “Salón México” –cuya existencia se dio a la par de la llamada Liga de la Decencia-, que albergaba varios estratos, pues contaba con tres pistas con diferente música (de la misma manera se contaba con el Tívoli del Eliseo). Debido a que el cierre era a las cinco de la mañana, y que muchos de sus asistentes venían de lugares lejanos y carecían de auto, se les permitía dormir en sus bancas hasta que se reanudaba el servicio de transporte público.¹⁶¹

Podemos ver que, si bien es cierto que los bajos fondos motivan el vicio y las prácticas antisociales –que bien corresponden a una tradición-, también conceden otras ricas tradiciones culturales pilares de la historia del país: formas de vestir, géneros musicales y bailes que pronto extienden sus alas en forma de estereotipos a expresiones culturales de los medios masivos de comunicación.

Así, nos encontramos con la riqueza del dancing, que más que un espacio es un concepto que se desplaza por cabarets de tercera categoría,

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*; por su parte, Armando Ramírez, *Sitios de rompe y...*, *op.cit.*, p. 21 y 22, indica que de los más importantes fueron: el mencionado “Salón México” también conocido como “El Marro” (1920-1962 en la antigua San Juan de Letrán), de donde surgió la tradicional frase: “hey familia...”, una pieza homónima creada por el compositor Aarón Copland en 1932 y una película clásica de 1948 dirigida por uno de los moradores nocturnos: el Indio Fernández. En un principio se pagaba 50 centavos y las mujeres nada por entrar, en 1932 subió a 80 centavos y para las mujeres 10. Instauró sus propios códigos de baile; una de sus características es que no se bailaban los primeros 16 compases del danzón ni ciertos descansos a media pieza obligados para otros salones. Desde 1953 se abre los lunes, jueves, sábados y domingos desde la tarde hasta la madrugada. El “Salón Colonia” (1923, ubicado en la colonia Obrera), es otro fundamental en la historia de los salones; de la misma manera que “Los Ángeles” (1923, en Lerdo de Tejada) donde tuvieron lugar constantes matinés; también es importante el “California Dancing Club” (Tlalpan, 1954) donde asiste la clase media. En la actualidad, éstos son los únicos que abren sus puertas a la tradición del baile de parejas, de danzón principalmente, aunque también se manifiesten variedad de géneros musicales.

sean trasnochados o “matineros” como “La Rata muerta”, el “Waikiki” o el “California Dancing club”, “Los Ángeles”, el “Smyrna”, el “Java” (cabaret de ínfima categoría). Pero también aparece en la televisión, la radio, la moda; en general por la libertad que a la identidad le confiere el caos de la modernidad. No obstante, de la misma manera que el salón de baile, el objetivo central del dancing es bailar.¹⁶²

La estrecha relación que el dancing tiene con el autoconocimiento del mexicano moderno, lleva a representar ese arraigo de cohesión y autoreafirmación del ser social y cultural. No sólo es una expresión cultural que atañe al esparcimiento y al consumo cultural; es un enfrentamiento con los cambios socioculturales, políticos y económicos desplazados por el devenir de la modernización. “La desclasificación de las costumbres –dice Alberto Dallal- de los bailes, de los gustos”, de reglas fijas del orden burgués.¹⁶³

El dancing es una adaptación de ritmos despojados de rigidez; se funden los ritmos que la penetración cultural importa sea de raíces negras, antillanas o sajonas. El dancing, es una manifestación de posguerra cuyos antecedentes se pueden encontrar además en el género chico o teatro de revista o de zarzuela. Se vuelve contemporáneo de la “rocola” y de la música grabada, de la televisión y de los pasos novedosos que la imagen electrónica retroalimiente. Es contemporáneo también del inicio del consumo como tradición cultural. No es menester la presencia de una orquesta como en los salones de baile, se integra y se adapta a las diversas modalidades del cabaret, de las fiestas de barriada y demás celebraciones de arrabal, de la misma manera que al ambiente festivo de las clases altas. Adaptar, rescatar e innovar, son las premisas del dancing.¹⁶⁴

¹⁶² Éste se define como un espacio o ambiente “construido (y diseñado) por la pequeña burguesía urbana para realizarse estética y socialmente. Es un ámbito en el que intervienen música, danza intentos de creatividad plástica y elementos tales como los medios masivos (televisión, cine radio, etc.) y sus elementos y símbolos. Pero también intervienen directa o indirectamente, por mimetismo o afán ingenuo de copia, el *music hall*, la ópera, la comedia musical, el teatro de revista. La actualidad del *dancing* es la actualidad dinámica de una pequeña burguesía que en lo estético como en lo político, intenta definirse de una vez por todas”; Alberto Dallal, *El “dancing” mexicano*, México, Lecturas mexicanas segunda serie, 1982, p. 50.

¹⁶³ En él participan nuevos protagonistas sociales que “se aprovecha de la industrialización, el inversionismo, la creatividad consumista y financiera del periodo. No se trata ya de la prolongación del salón burgués sino de su contraste”; *ibid.*, p. 106 y 113.

¹⁶⁴ Jorge Estada, sujeto de la época asiduo del dancing, recuerda en entrevista para Dallal en 1981: “[Se bailaba] sin orquesta, con sinfonola, con tostonera [...] Ya el chachachá está en su

El dancing es además una actitud social y cultural que abarca formas de vestir, de hablar y de relacionarse. Sus practicantes en general, son los estratos de la clase media baja y en un principio, los proletariados inmigrantes que se encuentran con el cabaret, el teatro “democrático” en sus diferentes formas y la infinidad de prostíbulos con música. Se muestran presas fáciles de empresarios que conocen su necesidad de gastar “y que resultan consumistas por hábito, contraste y desesperación”.¹⁶⁵ Pero una de sus particularidades es la penetración que tiene en los diferentes estratos sociales. Como las salas de cine, cada uno tiene sus dancings: sirvientas, secretarias, obreros, empleados, profesionistas, niñas bien. Desde esa perspectiva, bailar junto con fumar, fue un importante acto liberador de la mujer urbana para constituir la oposición del canon que resguarda la imagen y el cuerpo de la mujer mexicana, el rostro de la institución del matrimonio.

Reforcemos: en éste ámbito, un aspecto fundamental es bailar bien, aspecto elemental del estereotipo que retomará el imaginario del hombre de Dancing -recuérdese *El suavecito* (Fernando Méndez en 1950), magna representación del sujeto social en el cine nacional-, pero también el salón de baile y el sujeto de cabaret -con un género cinematográfico que lo refuerza y lo reconstruye y como ejemplo *Salón México* (Indio Fernández, 1948)-; así como todos los altos y bajos fondos, espacios simbólicos de transgresores de la leyes donde se tejen códigos y sistema de valores entramados por un mismo interés: vivir en contrasentido a la vida “normal burguesa”.

Vida negada –aunque aparenten estar integrados en ella- no sólo para hampones y diversos criminales que buscan ejercer con libertad, sino a los lúmpenes, las prostitutas, los drogadictos, los vagabundos, en buena medida a los poetas y a los bohemios. Todos transgresores, del orden jurídico, social,

apogeo e incluso inicia su declinación [...] Es el baile por el baile. No se vende más que Orange Cruz. No se consumen alimentos, no se consumen bebidas alcohólicas [...] Van las prostitutas que después irán a los cabarets, con sus cafichos, pero también van las alumnas de ciertas escuelas [...] Hay otros centros de reunión, esos son para ir con la novia santa, donde no hay prostitución y sí venta de bebidas alcohólicas. Uno se llama La peña, arriba del cine Olimpia, el otro se llama El Social, en San Juan de Letrán. Esos lugares inician temprano sus actividades con orquestas en vivo. Como a las cinco de la tarde. Allí también convergen las palomillas, empleados bancarios burócratas; también una multiplicidad social, un retablo de clases sociales. Interesante. Esos sitios terminan como a las diez u once de la noche. Son lugares en los que sobreviene una especie de, si cabe la palabra, matines danzantes. A fin de cuentas sigue siendo el objetivo bailar”; *ibid.*, p. 130.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 99.

religioso, incluso del orden económico, pues en su interior se ejerce una particular economía “subterránea” con sus propias leyes de la oferta y la demanda. En los límites de los bajos fondos, la diferencia es la norma.

Capítulo 2

Crimen S.A.: La Industria cinematográfica del crimen

*El cine es como un país o como un reino:
tiene a sus artistas, a sus comerciantes,
gremios mafias, a sus criminales
y a sus mártires, sus leyendas,
sus épocas de oro.
El cine tiene su aristocracia visual,
a sus diosas tutelares.*

Gustavo García¹⁶⁶

2.1 Introducción/Exterior/Industria cultural y cinematográfica

El cine de suspenso es un hecho cultural de la modernización mexicana; y como buena parte de los hechos modernos surgidos de la cultura de masas, es explotado y procesado por la industria cultural, también regida por la lógica de la oferta y la demanda, de producción y de consumo. En esta lógica, el crimen y el suspenso funcionan como materia prima que supone al final del proceso productivo, un objeto acabado, no sólo material sino simbólico cuya intensa búsqueda de ganancia económica y del mayor consumo, también crea hábitos estéticos y modifica las expectativas del público al que siempre interpreta e interpela.

La industria cultural y por extensión la cinematográfica, se enfoca a la búsqueda de un gran público, si por público se entiende un hecho de carne y hueso a la vez que realidad simbólica.¹⁶⁷ La búsqueda va hacia lo que Edgar Morin llama “el tronco humano” o “un denominador común”. Pero también, siguiendo esta lógica, el público según los cineastas refiere a una imagen del individuo medio resultado de unas cifras de venta. Esto muestra una visión

¹⁶⁶ “La década perdida” en Gustavo García y David R. Maciel (Coord.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad de Ciudad Juárez, Filmoteca de La UNAM, IMCINE, 2001.

¹⁶⁷ A decir de Canclini, el público es el conjunto homogéneo con comportamientos constantes, o la simple adición de conductas individuales apiladas. Sobre todo en sociedades pluriculturales, con tan diversas combinaciones de tradición y modernidad como la mexicana, los varios tipos de recepción y apropiación se organizan en grupos y sectores en tensión”; Nestor García Canclini (coord.), “El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica” en *El consumo cultural en México*, México, CONACULTA, 1993, p. 38.

homogenizada, donde la mayor parte de películas sincretizan en el seno de los grandes géneros y múltiples temas.¹⁶⁸

En términos concretos, la industria acciona la búsqueda del “tronco humano común” en función de mayores ganancias económicas. De esta manera, en la industria cinematográfica (actividad que conjuga “la creación artística con el producto comercial”, dice el funcionario Federico Heder), debe conceptuarse la verdadera importancia de la cinematografía tanto en el terreno cultural y social como en el estrictamente económico;¹⁶⁹ lo que orilla a declarar el supuesto de que “el crimen sí paga”, paga muy bien, y genera todo un fenómeno productivo, un tipo de estrategias narrativas y demanda de un público que lo consume y goza con las películas que le dicen lo contrario, es decir, “el crimen no paga”. Simplemente una contradicción industrial y de representación que deja grandes ganancias.

La industria del cine constituye durante la época una de las más importantes industrias. Algunos la colocan en el quinto sitio (García Riera), otros en el segundo (Renato Leduc), esto en cuanto al número de empleos y aportación de recursos. Con todo, el cine como parte de la industria cultural es crucial para la sociedad al generar un espacio donde se organizan procesos de producción cultural, a través de una paradójica estandarización-innovación de los productos culturales –sin olvidar que puede existir fragmentación en el grupo de consumidores y diversidad en la apropiación de los productos-, cuyos mecanismos mantienen dispositivos de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario.¹⁷⁰ Una realidad social del México moderno y un imaginario criminal que la representa y alimenta.

Debemos anotar que, si bien es cierto que existe una tendencia a homogeneizar el producto cultural, también es cierto –como mencionamos- que el público consumidor se forja ciertos hábitos de consumo y se apropia de los productos culturales de diferente manera, no sólo unidireccionalmente, sino de

¹⁶⁸ Edgar Morin, *El espíritu del tiempo*, Madrid, Taurus, 1962, p. 45.

¹⁶⁹ El economista Federico Heder fue funcionario encargado del manejo del crédito a la producción cinematográfica al entrar los años 60; *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964, p. 3.

¹⁷⁰ Edgar Morin, *op.cit.*; por su parte, entendemos por imaginario, el “conjunto de imágenes que circulan en grupo social a través de “representaciones, evidencias y presupuestos normativos que configuran el modo de concebir –o, mejor, de imaginarse- el mundo, las relaciones sociales, el propio grupo, las identidades sociales, los fines y aspiraciones colectivas, etc.”; Gonzalo Abril, *Teoría de la general de la información*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 158.

otros factores como el uso de los medios masivos o del capital cultural de los diversos estratos sociales.¹⁷¹

No obstante, atender a la producción más o menos homogeneizada de la industria de alguna manera ayuda a la comprensión de la cultura, de la sociedad moderna y de masas pues, como indica Martín Barbero al referir a este tipo de hechos culturales: “no podemos entonces pensar hoy lo popular actuante al margen del proceso histórico de constitución de lo masivo [...] creer que pueda existir una memoria sin un imaginario desde el que anclar en el presente y alentar hacia el futuro”.¹⁷² Además, se deben tomar en cuenta los procesos de construcción de lo masivo por fuera de lo que este autor llama “el chantaje culturalista”, pensarlos desde las mediaciones y los sujetos, esa articulación donde el significado emocional e ideológico cobra sentido.

Ahora bien, abordar la ideología -siguiendo a Thompson- orilla a explicar el vínculo entre el significado movilizado por las formas simbólicas y las relaciones de dominación que dicho significado contribuye a mantener.¹⁷³ No obstante, reiteramos que al plantearse un hecho cultural de tal naturaleza (cine de suspenso), implica atender también a las tensiones propias de la misma industria tomando en cuenta que, como indica Martín Barbero al referirse al folletín como *hecho cultural*:

Significa de entrada romper con el mito de la escritura para abrir la historia a la pluralidad y heterogeneidad de las experiencias literarias. Y en segundo lugar desplazar la lectura del campo ideológico para leer no sólo la dominante, sino las diferentes lógicas en conflicto tanto en la producción como en el consumo.¹⁷⁴

En ese sentido, el cine como expresión cultural de masas, “remite tanto a una institución en el sentido jurídico-ideológico, a una industria, a una producción significativa y a una estética, a un conjunto de prácticas de

¹⁷¹ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2002.

¹⁷² Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 10 y 11.

¹⁷³ Recordemos que las formas simbólicas son “una amplia gama de acciones y lenguajes, imágenes y textos, que son producidos por los sujetos y reconocidos por ellos y por otros como constructos significativos”, John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, México, UAM-Xochimilco, 2ª edición, 1998, p. 89.

¹⁷⁴ *Op.cit.*, p. 136.

consumo”.¹⁷⁵ El consumo cultural es entendido como el “conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica”.¹⁷⁶ Asimismo, en el mecanismo de la industria cultural hay interdependencia entre consumo y producción, ninguno es creador puro ni supremo pues, precisamente en esta interrelación, está la significación.

El consumo también deriva del gusto -como indica Gillo Dorfles y Bourdieu¹⁷⁷-, son una simbiosis fundamental para abordar nuestra cultura y civilización. El gusto como fenómeno colectivo siempre inserto en la situación histórica es elemental para la producción cultural y especialmente artística, así como para la circulación, la trascendencia y las corrientes.¹⁷⁸

Por su parte, tampoco podemos olvidar que, como todo producto de la industria cultural -lo hemos resaltado-, las películas tienen una dimensión estética donde cobra forma la dimensión ideológica y emocional. Es decir, una “estetización de las mercancías”, una industrialización que lleva implícita una estética como estrategia expresiva y comunicativa. En consecuencia, acordamos con Fernando Vizcarra que esta estética puede “contribuir a una forma de ver y sentir el mundo en escenarios delimitados”.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Jacques Aumont, *et.al.*, *Estética del cine*, España, Paidós, 1996, p. 16.

¹⁷⁶ Nestor García Canclini (coord.), “El consumo cultural...”, *op.cit.*, p. 34.

¹⁷⁷ Pierre Bourdieu *La distinción, op.cit.*; Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, Editorial Lumen, 4ª edición, 1984, éste último, encuentra en el consumo, -como Nestor García Canclini en *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 3ª edición, 1986, que lo encadena a la producción y circulación de símbolos- entre los tres principios fundamentales de los productos culturales y más específicamente artísticos: el *símbolo*, *la comunicación* y *el consumo*, ligados entre sí y constituyentes de una triada (trinidad semántica). Junto al aspecto simbólico y comunicativo, que son, por lo demás interdependientes resalta el consumo, “aspecto que no puede pasar inadvertido a quien observe el cuadro de nuestra cultura y de nuestra civilización, y es el *consumo*, el rápido e incasante consumo, la *obsolescencia*, que domina y gobierna todas nuestras actividades”; p. 28.

¹⁷⁸ En lo que refiere a los bienes culturales, la producción implica una producción de consumidores” una producción del gusto -dirá Bourdieu en otro estudio- que se convierte en “una de las apuestas más vitales de las luchas que tienen lugar en el campo de la clase dominante y de la producción”; Pierre Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos” en *Sociedad y cultura*, México, Grijalbo, 1990, p.180; véase además *La distinción. Criterios y bases...*, *op.cit.*

¹⁷⁹ Fernando Vizcarra, “Lo artístico y lo industrial en la estética del cine. Una propuesta de investigación” en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II, Vol. VIII, num. 15, Colima, junio 2002; véase además Nestor García Canclini, *La producción simbólica... op.cit.*; y Edgar Morin, *op.cit.*

Así, antes de llegar a los valores estéticos e ideológicos que emanan de las narraciones, debemos detenernos a entender ¿cómo confluyen estos componentes de la industria cinematográfica del crimen y suspenso?, ¿qué matrices han permitido a una minoría, a una pequeña elite, a un grupo reducido que domina la oferta y la demanda, imponer su juicio y autoridad a todo un grupo mayor?, ¿cómo, desde las producciones y representaciones, se percibe la transformación temática, del consumo, del gusto y de las expectativas del público?, ¿cómo se asoma cierta ideología en el mecanismo de producción y consumo?, ¿cómo construye un imaginario criminal, a sus tipos y estereotipos? y, en todo esto, ¿cómo es su interacción con el contexto sociohistórico y cómo busca interpelar al espectador?

Con tal enfoque y tales cuestionamientos: cine, ideología y contexto social; atendemos al campo de la industria cultural cinematográfica que recurre al crimen para convertirlo en producto y hecho cultural; a saber que ésta es un campo -como herramienta metodológica para el recorte- de producción de bienes culturales, un espacio estructurado de posiciones para la aprehensión sincrónica con sus leyes generales y sus propiedades específicas, un sistema de relación entre productores, distribuidores y consumidores que comparten un capital cultural y luchan por su apropiación.¹⁸⁰ Recurrimos pues a dicho campo para delimitar la producción y mediatización del espacio simbólico donde se tensan los imaginarios sociales en torno al crimen y al suspenso.

2.2 La consolidación de la industria cinematográfica mexicana

En los años cuarenta la industria cinematográfica alcanza una fortaleza que hasta la fecha nunca ha vuelto a disfrutar. Años de expectación congregaron hechos significativos o puntos de engarce para desplegar la etapa industrial más importante del cine mexicano.¹⁸¹

¹⁸⁰ Pierre Bourdieu, "Algunas propiedades de los campos" en *Sociología y cultura*, *op.cit.*, p. 135-142.

¹⁸¹ Eduardo de la Vega asegura que el cine mexicano surge como industria cultural el 25 de junio de 1934, justo cuando la burguesía cinematográfica comienza con la Asociación de Productores de Películas. Pero es hasta febrero de 1936 que los empresarios se organizan como Asociación de Productores Cinematografistas de México; *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, México, Universidad de Guadalajara, Cuadernos de divulgación, Segunda época, num. 37, 1991.

Flash back: En la etapa artesanal (1897-1937), con la llegada del sonido directo en *Santa* (Antonio Moreno, 1931),¹⁸² podemos encontrar un punto de engarce derivado no sólo por la cautivación del público mexicano ante el adelanto científico, sino por la incursión de un tópico argumental con el tratamiento de tipos representativos y predilectos, tanto para la sociedad de la época como para la futura generación de espectadores. De ahí, el melodrama fija sus convenciones con la virgen rural engañada, “desvirginada” y lanzada al fango de la prostitución con inmaculada pureza del alma.

Para ese momento Hollywood ya cuenta con el 100% de producción sonora, un modo de expresión y expansión que tuvo lugar antes de la gran depresión. Sin embargo, el imperio nunca imaginaba que la vanguardia tecnológica sería su propio talón de Aquiles, pues el público latino rechazaba los doblajes y las películas sonoras (*talkies*) estadounidenses.

Ni tarde ni perezoso, el país vecino lanzó versiones con actores hispanohablantes para el nuevo espectador maravillado con el sonido, pues Iberoamérica contaba con un público de 100 millones de hispanohablantes predominantemente analfabetas que no comprendía las películas con subtítulos rápidos e indescifrables (una destreza que se adquiriría en los años cincuenta).

Algunos obstáculos se imponían a la estrategia: el doblaje carecía de definición, añádase el rechazo de los países hispanohablantes de acentos distintos al suyo.¹⁸³ Además, la tentativa fracasa no sólo por el lenguaje sonoro, sino por la identificación requerida entre público y actores, pues el olimpo mexicano –y el de otros países Latinoamericanos- iba cobrando arraigo y la mayoría de los intérpretes de las dobles versiones aún carecían de fama y presencia.

Dos años fueron suficientes abandonar la estrategia gringa de las dobles versiones.¹⁸⁴ A la par, la calidad de las películas nacionales de 1933 y 1934, en general, habían alcanzado altas magnitudes gracias a algunos estetas

¹⁸² Aunque hubo previos intentos de ensayos sonoros con distintas técnicas.

¹⁸³ Por ejemplo en Colombia provocaron disposiciones gubernamentales para impedir la exhibición de películas mexicanas, “porque corrompen la lengua castellana, ya que tales cintas están habladas en ‘mexicano’ y no en la de Cervantes”, escribe Alfonso Pulido Islas en *La industria cinematográfica de México*, México, Editorial Nuevo México, 1939, p. 64.

¹⁸⁴ En el fracaso, pueden contarse un ascenso-descenso de más de treinta versiones dobles hollywoodenses en 1930, a más de cuarenta en 1931 y aproximadamente quince en 1932, hasta desaparecer gradualmente; García Riera, *op.cit.*

influenciados por el expresionismo alemán y otras vanguardias: Juan Bustillo Oro, tiene como ejemplo el ensayo expresionista aplicado al crimen pasional en un convento con *Dos monjes*; con algunos rasgos de ese estilo, Arcady Boytler con *La mujer del puerto* que, con la experimentación del tópico de *Santa* tornado hacia el tema escabroso y perverso de cabaret portuario (incesto más que prostitución), proyectó a Andrea de Palma como la primera estrella que brilla de la noche a la mañana en la constelación del naciente *star system* mexicano. Por su parte, influenciado por la presencia y vanguardia estética de Einsestein y Tissé en México pocos años antes, Fernando de Fuentes -el más connotado director de la época- había realizado *El Compadre Mendoza* y *El prisionero 13*, para dar otro punto de vista al conflicto revolucionario vía expresión cinematográfica progresista.¹⁸⁵

2.2.1 Entre lo artesanal, lo industrial y el monopolio

Aunque el espectador mexicano iba fijando gustos por determinadas formas estéticas (melodrama y comedia) y patrones de consumo más o menos unificados de por medio; la preindustria aun carece de créditos de organismos bancarios especializados en el campo y de escasa producción, no obstante, en aumento.¹⁸⁶ Se cuentan diez las productoras que realizan –quizás por su jerarquía preindustrial- películas frescas y no estandarizadas. García Riera

¹⁸⁵ Cabe mencionar que el director, previamente había participado en una de las primeras cintas sonoras de corte criminal: *Una vida por otra* (1932), cinta de enredos y enigmas, con la empleada con madre convaleciente, comprometida e inocente inserta en un asesinato, enjuiciada y encarcelada, por la muerte del amante de la esposa de su abogado, la verdadera asesina. De Fuentes funge como asistente de John H. Auer, director hollywoodense contratado para garantizar una buena manufactura. Con todo y la desconfianza por productores pioneros hacia el talento mexicano, prácticamente podría contarse como la primera dirección efectiva de Fernando de Fuentes. Ya otros balazos se han “oído en pantalla” a partir de cintas sin mucho revuelo de corte criminal como *El pulpo humano* (Jorge Bell, 1933) o *Contrabando* (Alberto Méndez, 1931), punto de referencia tomado como el primer film sonoro -de actores hispanos- con el mecanismo inverso de las dobles versiones hollywoodenses, pues se hizo otra adaptación para público de habla inglesa.

¹⁸⁶ Si en 1932 se realizan 6 films, en 1933 son 21, en 1934 se eleva a 23 y en 1935 a 25. El costo por películas apenas es de 20 a 30 mil pesos, mientras las próximas “superproducciones” como *Allá en el rancho grande* costaría entre 60 y 70 mil (y se recuperarían 1 millón) y *La Zandunga* llegaría a los 200 mil. Las de categoría media oscilarían entre 100 mil y las regulares de 50 a 60 mil. Las estrellas que apenas brillan ganan de 500 a 100 pesos. Los salarios de los trabajadores del cine oscilan de 200 a 300 (no sindicalizados); Alfonso Pulido Islas, *op.cit.*; y Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, Foro 2000, 1985.

supone que se debía a que “las películas no eran filmadas como partes de un plan de producción, sino como obras únicas, de aspiraciones excepcionales”.¹⁸⁷

Apenas a finales de la década, son 39 las empresas que aparecen en el Directorio de la Asociación Nacional de Productores de Películas, y realizan cincuenta obras con cincuenta directores aproximadamente, muchos afiliados a la Unión de Directores Cinematográficos de México, cuatro o cinco de renombre, como los mismos productores (que a partir de los cuarenta tendrán más o menos jerarquía de autores al lado de los guionistas).¹⁸⁸

Las producciones –en vía de hacerse en serie- se integran al sistema de estudios sólo con cuatro bases: los Chapultepec de Jesús H. Abitia, convertidos en Nacional Productora en Paseo de la Reforma, los Azteca de Gabriel García Moreno en la avenida Coyoacán, en la colonia Condesa los México Films del fotógrafo Jorge Stahl: los mejor equipados de la productora Cinematográfica Latino Americana S.A. (CLASA). Si bien las inversiones para éstos, son casi de 1 millón de pesos, todavía se requiere de la tecnología hollywoodense para procesos como el revelado preciso.¹⁸⁹

Desde entonces, el mecanismo de la fábrica de sueños reafirma el proceso –productivo y de monopolios- cuando el productor o una productora que organiza la empresa basada a veces en un capital del 25 o 30%, a veces sustentado en el prestigio de la estrella, a veces en las posibilidades comerciales de la película, consigue los créditos para financiarla, busca estudios, laboratorios y; al terminar la obra como producto mercantil, los distribuidores llevan a cabo el fin del ciclo productivo al exhibirla en salas, donde es explotada al máximo para recuperar y obtener también las máximas

¹⁸⁷ *Op.cit.*, p 81

¹⁸⁸ Alfonso Pulido Islas, *op.cit.*; los directores saltan de diversas disciplinas como pintores, literatos, poetas, actores de cine y teatro, fotógrafos, incluso abogados, entre otros oficios; la Unión se forma desde 1936 con Fernando de Fuentes como Presidente, Gabriel Soria Secretario, Bustillo Oro Primer Vocal; más 25 miembros entre los que cuentan Arcady Boytler, Rafael E. Potas, Ramón Peón, Juan Orol, Guillermo Calles, Carlos Navarro, Rafael J. Sevilla, Miguel Contreras Torres, Boris Mauren, Miguel Zacarías, Rubén C. Navarro, Manuel. R. Ojeda, José Bohr, Chano Urueta, Manuel Sánchez, Carlos Amador, Adolfo Best Maugard, Alex Phillips, Roberto Curwood, Gustavo Sáenz de Sicilia, Rolando Aguilar, Roberto Montenegro.

¹⁸⁹ “El servicio que los ‘estudios’ prestan al productor consiste en el arrendamiento de los ‘stages’ con servicio de luz –ciento cincuenta pesos diarios-; el de la cámara –doscientos cincuenta pesos semanarios-, y el de los aparatos de sonido –seiscientos pesos a la semana-. Además, revela películas negativas a doce centavos por metro, y positivas, a veinte; *ibid.*, p. 29 y 30; tratado también en Gustavo García y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, México, ed. Clío, 1a. edición., 1997, por supuesto en Emilio García Riera, *op.cit.*

ganancias económicas, más allá del productor con ganancia muy variable y azarosa.¹⁹⁰

El intermediario o distribuidor de la preindustria lleva la mayor ganancia y forma el monopolio (próximo a pertenecer a los exhibidores en cuanto se fortalezca la etapa industrial). Éste “ofrece” anticipos hasta del 50% a cuenta de distribución para -según convenga- controlar la venta del producto cinematográfico y, sin bastar, exigir el 40 o 50% al exhibidor de las entradas brutas. Los productores trabajan con camisa de fuerza cuando además de hacer “cabezas de programa” (películas principales en la función) deben conseguir y hasta pagar las de “relleno” para completar la exhibición en la sala y asegurar buen espectáculo para la asistencia del público. En la época, las regalías que estos “coyotes mexicanos” obtienen, están sobre cualquier distribuidor del continente americano y europeo.¹⁹¹

Además, en pos de intereses estadounidenses para dominar la exhibición -que no contentos con ganar miles de dólares por distribuir productos nacionales en su país-,¹⁹² los nacionales no exhiben el producto de inmediato, y lo hacen esperar hasta más de 1 año, por tanto, el capital queda estancado e improductivo.

2.2.2 El “tronco común del público” y la repercusión de la guerra mundial

Para entonces, los géneros, temas o categorías predominantes continúan siendo la revolución, la comedia ranchera y el melodrama con presencia de aproximadamente un 40%.¹⁹³ Su temática se divide por dos variantes y tipos

¹⁹⁰ Al director más capaz le pagaban 10 mil por película; por su parte, en la Época de Oro – según el director Tito Davison, en su testimonio para *Cuadernos de la Cineteca Nacional* (en adelante citaremos esta obra como CCN), num. 7, Coordinados por Eugenia Meyer, México, Cineteca Nacional, 1976- ganarían 10 o 20% de las utilidades, con un mínimo de 33 mil, y un máximo de 100 mil pesos. En la preindustria, el argumentista, si es de renombre gana 5 mil pesos, la estrella, 5 o 6 mil pesos por trabajo; Alfonso Pulido Islas, *op.cit.*

¹⁹¹ Si en España son de 5 mil, en partes de Estados Unidos de 15 mil, en Centro y Sudamérica de 30 mil, en Cuba de 10 mil, en México serán de 90 mil.

¹⁹² 332 mil suman en 1937 las ganancias de la distribuidora Azteca Films Distributing Co.; Alfonso Pulido Islas, *op.cit.*... p. 77.

¹⁹³ Silvia Oroz argumenta “La forma de producción de la industria cinematográfica latinoamericana tuvo en el melodrama su género más importante en el que concentro sus grandes esfuerzos de producción. La aceptación del público fue una respuesta colectiva e impensada para hábitos asimilados socialmente y que formaban el modelo moral del comportamiento”; en *Melodrama. El cine de lágrimas de América latina*, México Universidad Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1995p.170.

antagónicos: la madre y la puta; sean como ejemplos *Madre querida* (Juan Orol, 1935) y, derivada de *Santa* o la santa prostituta –ya mencionada- *La mujer del puerto*. También otros subgéneros con menor presencia circulaban en el imaginario como los bohemios de relajación moral, o géneros como el cine de horror, el de aventuras, el western y las comedias.¹⁹⁴

Enfatizamos que la temática criminal, siempre cultivada y cautivante, aparece en la joven historia de la cinematografía mexicana. Con resultados interesantes, a veces divertidos -que no excluye su afinidad con modelos extranjeros, pero que de alguna manera los nacionalizan-, podemos resaltar la emulación del gángster de Chicago y el conflicto de clases en *Luponini* (o *Luponini de Chicago* José 1935); entre otras que exponen prematuramente la misoginia, la maternidad y algunos modelos básicos del cine criminal nacional.¹⁹⁵

No podemos dejar pasar, otro de los puntos de engarce más importantes para la consolidación industrial: la incursión del cine rural conservador masificado, léase *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). La industria hace sus pininos con esta cinta y los cineastas descubren una categoría narrativa y temática que dota de proyección internacional a la nación y al nacionalismo cultural. La reconciliación de clases entre hacendados y peones, con canciones rancheras de gran popularidad, logra un éxito insólito y otorga al cine mexicano la fórmula secreta para el implacable gancho de taquilla, así como la estandarización de producción-consumo y -asegura Monsivais- la concretización de la cultura de masas latinoamericana.¹⁹⁶

Sin olvidar que se realiza lo que llaman “nacionalismo liberal” con *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), *Allá en el rancho grande* opaca con su

¹⁹⁴ Emilio García Riera, *op.cit.*

¹⁹⁵ Así aparece el conflicto de clases entre obreros y acaudalado industrial con mujer mala inmersa en acusaciones y asesinatos en *Mujeres sin alma* (Ramón Peón, 1934); en la misma arista los obreros inocentes inducidos al crimen y encarcelados en *Silencio sublime* (Ramón Peón, 1935); el profesor acusado de la muerte de un vividor y la madre vengativa que asesina por el honor de su hija engañada en *No matarás* (Miguel Contreras, 1935); una mujer de naturaleza negativa que deja morir a su hija por el hedonismo nocturno y los hombres inocentes inmersos en acusaciones en *Irma la mala* (Raphael Sevilla, 1936); el *wodnit* tomado de la literatura policiaca donde se resuelve el asesinato en una mansión en *La obligación de asesinar* (Antonio Helú, 1937); en esa línea, el policiaco *Quién mató a Eva*; la problemática de drogas cada vez más en boga tratado en *Marihuana el monstruo verde* (José Bohr, 1934 y 1936, respectivamente)

¹⁹⁶ La cinta fue subtitulada con efectividad para público de habla inglesa, de ganar su fotógrafo Gabriel Figueroa el premio Internacional en el Festival de Venecia y de inaugurar la segunda fase del cine sonoro.

“nacionalismo conservador” toda temática ajena al folclorismo esquemático y estereotipado. El triunfo de la cinta no sólo motiva la inversión en el cine ranchero, también atrae a los actores mexicanos autoexiliados en Hollywood. Con ello se sientan las bases para un *star system* nacional, fuente básica para cualquier industria.

Mientras la industria estaba reforzando el “tronco común humano” del público mexicano con los géneros predilectos,¹⁹⁷ dejan su fracción o margen al crimen, que figura y planta horizontes y algunos tópicos. Y, entre “cine de caballitos” y santas prostitutas vejadas, aparecen traficantes, asesinos y sospechosos inocentes, crimen desorganizado y misterios apenas resueltos. Las necesidades expresivas del crimen por la presencia y carencias que derivan del fenómeno urbano migratorio -por extensión de las zonas clandestinas y del bajo fondo capitalino-, comienzan con firmeza en la segunda etapa del cine sonoro de los años treinta.¹⁹⁸

En este marco, el crimen cobra significación tanto en el cine industrial como en el *film d'art* (víctima de la censura por “su moral inadmisibles”). Referimos, por una parte al film mutilado que sería exhibido 6 años después en cines de “circuito” para luego ser enlatado: *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugaud, 1937) que con instinto poético, verista y naturalista, registra los cabarets de mala muerte teñidos de crimen y erotismo. Por otra parte, esta el

¹⁹⁷ Entonces ya había acogido el color local, el folclor colmado de conocidos números musicales y el costumbrismo conservador como tema y tono predominante -o peligro de saturación-; así tendría garantizada la solvencia comercial bajo el estereotipo mexicano desde la óptica de Hollywood. La influencia se ejerce de inmediato, puede verse que de las 38 cintas de 1937, más de la mitad de la producción retomaron la misma fórmula que reconcilia las clases sociales en atmósfera de hacienda, para compartir más o menos la misma fracción en las 57 películas al siguiente año. Es el año en que el país precisaba divisas y se asegura primero con el esquema exitoso de las comedias rancheras y luego del melodrama. “Así, las necesidades económicas recurren a fórmulas de comunicación comprobadas, sin ningún tipo de originalidad, que respetan las expectativas del público y garantizan la entrada de divisas”; Silvia Oroz, *op.cit.*, p. 108

¹⁹⁸ Para entonces se realizan dos cintas criminales de corte cómico: *El crimen expreso* (Manuel Noriega, 1938), figurada por un doctor vicioso que sucumbe al crimen; también el éxito taquillero *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939), con las estrellas comediantes Cantinflas y Medel que resuelven crímenes basados en sacrificios de rituales prehispánicos; y más melodramas criminales como *Los olvidados de Dios* (Ramón Peón, 1939), obrero encarcelado erróneamente por asesinato, mientras su esposa sufre de acoso por el verdadero criminal que finalmente es sentenciado; así como los que marcarán, con la pauta de *Santa*, futuras producciones: *Luna criolla* (Raphael J. Sevilla, 1938) de ambiente tropical, con bailarina víctima de abuso y delación relacionada con contrabandistas; y *Carne de cabaret* (Alonso Patiño Gómez, 1939) con la joven pasiva seducida, explotada, embarazada y dejada como carne pública, para recobrar el rol activo, matar al vividor que se lleva a su hija y casarse con el abogado que la absuelve.

caso bien adscrito al cine industrial: *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938), film librado del reproche moral y de censura por la fascinación causada en el público, pese a mostrar el reverso de la vida cotidiana y una realidad de un México colmado de tumores sociales.

Podría decirse que esta cinta, basada en el crimen real del boticario Nava en Bucareli, es el punto de engarce entre el pasado y la punta de lanza hacia el futuro cinematográfico del crimen que ya no acude directamente a la vanguardia artística de otros medios expresivos, sino a la tradición propiamente cinematográfica (del documental nacional, toma el tratamiento “realista”; de la nota roja recupera el crimen real; del melodrama, el tono y la explotación del sentimentalismo; y del cine de gángster estadounidense, estrategias narrativas, situaciones y personajes tipo), marcando la pauta para las convenciones iconográficas del cine criminal, de la misma manera que *La mancha de sangre* para el cabaretero de la década siguiente. Dos vertientes bien definidas que en pocos años cruzarán sus líneas.

Tras estas películas, la década llega al ocaso y las catastróficas predicciones de analistas parecían corroborarse con el tiempo. Los problemas internos: dispersión de capital, bajos créditos y altos costos de administración, carencia de instituciones y de suficientes profesionales (*star system*, autores, técnicos, etc), vicios sindicales, poder de las distribuidoras, mala distribución; dejarían a la nación indefensa ante los problemas externos que representan el país argentino (verdadero adversario latino); añádase la incertidumbre ante el posible fomento del capital norteamericano al español; y más, la dispar lucha contra la meca del cine que aplica resistencias a la distribución del producto nacional, que explota a los productores mexicanos con sus pagos anticipados de distribución y que insiste en invertir capital para monopolizar.¹⁹⁹

Los indicadores daban la razón a los apocalípticos. La expropiación petrolera de 1938 golpea la política de relaciones con Estados Unidos y la recién nacida industria mexicana se enfrenta a un descenso de producción en 1939 con 38 cintas y en 1940 con la mísera suma de 29.²⁰⁰

¹⁹⁹ Alfonso Pulido Islas, *op.cit.*

²⁰⁰ Véase María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1940-1949*, UNAM, 1982.

Paradójicamente, tras la crisis productiva, una fatal jugarreta del destino mueve la balanza a favor de México que gana la batalla y se coloca al frente de la producción iberoamericana. Mientas evoluciona la estética “nacionalista” y se desarrolla la “burguesía cinematográfica mexicana”, se finca una etapa de la cinematografía que funde el brillo dorado como etiqueta de la época de mayor producción y consumo en la historia del cine mexicano, con aproximadamente 100 películas por año que, dicho sea de paso, una parte considerable acude al universo criminal.

Los estudios cinematográficos brotaban como por generación espontánea, un rizoma en el espacio urbano alejados del centro y hechos en dimensiones a semejanza a la meca del cine. Para compartir la intensa producción que se avecina, se construyen los Tepeyac al norte, en Tlalpan los Cuahutémoc que se convertirían en los América (donde produciría el STIC), también los Churubusco de Emilio Azcárraga con el apoyo de la norteamericana RKO -como estrategia de control del mercado latino-, aunque devolvería las acciones al magnate Azcárraga tras la guerra, en un tambaleo industrial, justo después de que Jorge Stahl ha cerrado los México Films y construye los San ángel Inn en 1949.²⁰¹

Llega la llamada Época de Oro que pocas veces coincide en un marco temporal impuesto por los especialistas.²⁰² De cualquier manera, la industria mexicana goza de esplendor en su “primera etapa” debido a la explosión de la Segunda Guerra Mundial y, se extiende en su “segunda etapa”, a lo que algunos llaman inicio de la crisis (desde 1946 con el fin del conflicto bélico hasta 1955 donde confluyen variedad de factores no sólo industriales sino socioculturales, económicos y políticos en pos de la decadencia). No obstante, debemos anotar que la crisis en esta segunda fase, no será tanto de producción sino estética, con excepciones verdaderamente propositivas como *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) o *La noche avanza* (Roberto Gavaldón, 1952), por citar películas donde el crimen cobra relevancia.

²⁰¹ Véase Emilio García Riera, *op.cit.*; Gustavo García y Rafael Aviña, *op.cit.*

²⁰² Varios la ubican entre de 1935 y 1955 (Carlos Monsivais y otros como Carlos Bonfil entre 1935 y 1955); algunos entre 1941 y 1945 (García Riera, por ejemplo); otros encuentran su inicio en 1939 y 1952 (Julia Tuñón); otros entre 1938 y 1952 (Eduardo de la Vega).

Ese hecho político y bélico –fatal jugarreta del destino- la fundamenta. Al ingresar Estados Unidos ansiosamente a la funesta guerra mundial, enfoca energías y materia prima (celulosa designada a explosivos y no a la fabricación de película) para definirse como líder de las potencias mundiales. Por tanto, disminuye año tras año su presencia cinematográfica en Iberoamérica y, su producción se reduce por impulso propagandístico a temas bélicos. Por su parte España, aun resentido por la guerra civil, continúa el intento de reestablecer su economía y funge como blanco de sospecha por simpatizar con Hittler y Musolini. Gracias a ello, México, con apoyo del país vecino reitera la vanguardia industrial ante las tres potencias, venciendo a Brasil y a Argentina que le cuesta cada vez más trabajo adquirir el celuloide, pues es blanco de sospechas de apoyar al régimen nazifascista. La producción lo indica:²⁰³

	1941	1942	1943	1944	1945
México	37	47	70	75	82
Argentina	47	56	36	24	23

Además, el consumidor tiene la última decisión y, el mercado latino aun parece identificarse más con el folclor mexicano que con la tendencia europeizante del país sudamericano. Otras ventajas se suman al reinado mexicano: la materia prima a bajo costo, el apoyo económico, tecnológico y la capacitación ofrecida a cineastas por especialistas hollywoodenses.

Como es de suponer, nada es altruista y toda una estrategia geopolítica. México, liderado por el presidente Ávila Camacho, hace lo suyo: rompe relaciones diplomáticas con Japón, Italia y Alemania; da el visto bueno para que se utilice algún terreno nacional como base militar y para que sus inmigrantes puedan ser enlistados en el ejército: llámese carne de cañón. La recompensa a México es -en calidad de préstamo- el campo abierto para dominar el mercado hispanohablante.

Esa coyuntura –decíamos- coloca a la cinematografía entre las industrias más importante del país formada por 4 mil personas aproximadamente: “unos 2, 500 actores, y ‘extras’, 1, 100 técnicos y manuales, 140 autores y adaptadores, 146 músicos y filarmónicos y 60 directores”.²⁰⁴

²⁰³ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *op.cit.*, y Emilio García Riera, *op.cit.*

²⁰⁴ Emilio García Riera, *op.cit.*, p. 126

Los costos de las producciones también se elevaron al máximo así como sus ganancias. Los directores de renombre y las estrellas recibían sumas millonarias por participación. Por una parte, el nacionalismo seguía como orgullo de la cultura, con la calidad estética de directores debutantes como el poeta visual Emilio Fernández; y por otra, surgía el relevo temático con cintas urbanas bajo la batuta de cronistas como Alejandro Galindo, o artistas e intelectuales como Julio Bracho, además de otros debutantes que cobrarían renombre como Ismael Rodríguez y Roberto Gavaldón. El *star system* había fundado el “filmamento” y el sindicato una protección para los cineastas, no tardando en convertirse en una extenuada mafia.

2.2.3 Criminales de cuello blanco en la industria: monopolios y sindicatos, organismos y mecanismos de producción

La Época de Oro pide a gritos un sistema de organización a la medida de sus necesidades industriales. México requiere tanto fábricas de películas como organismos necesarios para mantener a la industria cinematográfica a un alto nivel productivo y de consumo, dicho sea de paso, el estatus sociocultural y económico alcanzado no sólo en el país sino en el continente americano.

Las políticas se afinan con la experiencia preindustrial, previa agrupación en la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos (con 9 “unidades de trabajo” o de “producción”), afiliada a la Confederación de Trabajadores de México (CTM). Por tanto, el mecanismo industrial orilla al productor a solicitar a la agrupación un equipo humano especializado o “unidad de producción”.²⁰⁵ La corrupción -viejo vicio volcado a tradición cultural- aparece y el sacrificado productor otorga dos centavos por pie de película a un “alto funcionario obrero” –a quien no define Alfonso Pulido en su investigación-, para que atienda la solicitud del interesado y se le designe una “unidad de trabajo”.²⁰⁶ Con todo, los

²⁰⁵ La “unidad” consta de un jefe de producción, un asistente de dirección, un camarógrafo, dos asistentes de camarógrafo, un operador de sonido, dos ayudantes de este operador, un fotógrafo para *stills*, un libretista, un maquinista, un escenógrafo, una peinadora, un peluquero, un guardarropa, un jefe de *staff*, un auxiliar de este jefe, un jefe de electricistas, dos electricistas, un jefe de tramoya, dos ayudantes tramoyistas, un jefe de utilería, dos ayudantes de utilería quince operarios del escenógrafo.

²⁰⁶ Alfonso pulido, *op.cit.*

productores no reciben de la agrupación un buen servicio ni la tecnología necesaria.

Por ello, aunado a la medida de protección del cine nacional –impuesto desde el mandato de Cárdenas- para la forzosa exhibición del cine mexicano en todo el país, la gran maquinaria lanza otra medida contra monopolios y funda uno de sus pilares financieros en 1942 con El Banco Cinematográfico S.A. por iniciativa del Banco de México, sustituyendo a la Financiera de Películas, S.A. El financiamiento del banco abre paso a nuevas salas de cine y productoras como Films Mundiales, la Posa Films o Rodríguez Hermanos. No obstante Grovas S.A. sigue a la cabeza con el poderío latinoamericano, aunque pronto queda absorbida por la experimentada CLASA.

Entre la función del nuevo organismo financiero, supone un mínimo de producción y omitir los anticipos por distribución, por tanto, librar de monopolios y de manipulación a la producción nacional. Pero la buena intención del organismo tuvo efectos atroces, pues el presupuesto aceptado dependía del guión, de la censura y de bajos costos en detrimento de cualquier ambición estética. Nunca imaginaron que la comunidad cinematográfica se poblaría de corrupción y de delincuentes de cuello blanco.

Con la paradoja, cual película oroliana, inicia el sindicato del crimen y no precisamente dirigido por Juan Orol, sino por el excónsul de Estados Unidos William O. Jenkins en Puebla, durante el mandato del presidente Carranza. Jenkins había sido el más temible magnate de la exhibición cinematográfica. Fue enriquecido previa e ilícitamente por el tráfico de alcohol a su país y por fraude, explotación, boicot a campesinos, asesinato, corrupción, evasión de impuestos. Pero en principio, su fortuna se afianza con un autosequestro, cuyo rescate pagado por su gobierno le abrió una cuenta bancaria de 300 mil pesos oro.²⁰⁷

Tras el incidente, junto con los ingenios de una basta región, su territorio llegó a abarcar 12 mil hectáreas, la mayor concentración de tierra bajo un solo

²⁰⁷ Se asegura que otro de sus objetivos, con el supuesto secuestro de zapatistas comandados por el general Federico Córdova, era causar un conflicto político entre ambas naciones: nuevamente una invasión a tierras mexicanas; véase Roberto Hernández, "Se perpetúa el nombre del 'extranjero pernicioso' expulsado por Abelardo Rodríguez" en *Proceso*, México, num. 197, 11 de agosto de 1980, p. 16-18; además para mayor precisión enfocada a la industria del cine, Miguel Contreras Torres, *El libro negro del cine mexicano*, México, Hispano-Continental, 1960; y Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres. 1899-1981*, México, U de G, CIEC, 1994.

propietario en toda la historia de Puebla; su fortuna se calculaba en más de mil millones de pesos, forjada por despojo y robo de tierras. Cárdenas, en calidad de presidente, fue testigo de las injusticias del hacendado e intentó remediarlo, pero el hacendado se protegió bajo el auspicio del gobernador de Puebla Maximino Ávila Camacho, hermano de Manuel, el próximo presidente de la República.²⁰⁸

Jenkins, en plena consolidación industrial, al percatarse de que el negocio era la exhibición y con refortalecidas influencias políticas, se apoderaba Espinoza Iglesias- del imperio de exhibición Operadora de Teatros, S.A. (OT) propiedad del expresidente de la república Abelardo Rodríguez; acto que también fungía como venganza a la expulsión que efectuó Rodríguez bajo el artículo 33 de la constitución, por considerarlo extranjero pernicioso y fraudulento al fisco.²⁰⁹

Además, para desbancar con éxito el monopolio de Emilio Azcárraga - que con la Cadena de Oro (CO) poseía los cines Alameda en todo el país y las estaciones de radio más importantes, súmese la incursión reciente en la producción cinematográfica-, ordenó a sus emisarios el consejero de la administración Espinoza Yglesias, a Gabriel Alarcón y otros subordinados, apoderarse de las salas de cine en todo el país. El boicot consistió en instigar a los distribuidores –antiguos monopolizadores- a no tratar con la CO, de lo contrario las puertas de la OT, estarían cerradas reduciendo las posibilidades del éxito de cualquier película a más de un 50%.²¹⁰

En 1943 el sindicato del crimen había ganado la batalla a otra banda. Aparecen los criminales de cuello blanco que protagonizan la historia del monopolio de la exhibición -decíamos-, verdadero negocio en el escalafón industrial: Jenkins comanda enmascarado la agrupación, Espinoza Yglesias se convierte en uno de los más importantes banqueros del país (próximo presidente del consejo de administración de Bancomer) y Alarcón domina la Asociación Nacional de Exhibidores con la Cadena Oro (quien fuera primero su abogado cuando Jenkins fue encarcelado, y luego chivo expiatorio cuando fue

²⁰⁸ Abelardo Rodríguez *op.cit.*

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Véase José Revueltas, "Revueltas lanza un yo acuso: ¡Jenkins estrangula al cine!" en *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Ediciones Era, 1991; y Gustavo García y Rafael Aviña, *op.cit.*

acusado de asesinato; como premio se convirtió en presidente el diario *El Herald de México*²¹¹); en fin, una solidaria familia unida por la ambición y el dinero.

Además, como es de suponer, los criminales de cuello blanco surgían de los mismos sindicatos formados para la defensa de los intereses económicos y laborales comunes del gremio cinematográfico. Enrique Solís participaba en la mafia con el delito de tráfico de influencias. Desde 1934 Solís lideraba, con el título de Secretario General, la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos (UTECE) -transformada desde 1940 en Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC)- y es expulsado en 1938 por convertirse en accionista de estudios y productoras, dejando en último plano los intereses de los trabajadores. De cualquier manera, apoyado por el secretario general Salvador Carrillo y por Fidel Velásquez, cabecilla de la CTM, obtiene la secretaría de la sección 2 del STIC.²¹² Con influencias de su parte, se apodera de los estudios Azteca, se convierte en accionista de los CLASA y de los estudios México.²¹³

Actores y trabajadores de la industria como Palillo y Gabriel Figueroa (quien fue a dar al hospital por tremenda golpiza dada por Salvador Carrillo), denuncian la organización delictiva. La mayoría de los cineastas resultan inmersos en un campo de batalla desde 1944. Carrillo es destituido y el gremio cinematográfico representado activamente por Jorge Negrete, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Andrés Soler, José Revueltas, Cantinflas, y otros, queda dividido. Se crea el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC); y el acuerdo es que mientras el STIC controle la distribución y exhibición, el STPC fiscalice la producción. Entre boicots y enfrentamientos, el antiguo sindicato queda en desventaja y sólo se le permite filmar episodios que, unidos, formarán largometrajes. Su sede de producción queda limitada a los estudios América; en contraste, la del nuevo sindicato se

²¹¹ En un artículo escrito por Merlene Linda Wolin, "Niegan permiso a Alarcón Jr. para abrir casino en Estados Unidos" en la revista *Proceso*, México, 14 de abril de 1980 p. 23 y 24; hecho con motivo de la negativa a Alarcón Jr. de abrir un casino próximo a las Vegas, por desconocer el origen de su fortuna (o dudosa procedencia), da cuenta riqueza acumulada de esta familia a costa de la Cadena Oro y sus 380 establecimientos desde los años cuarenta.

²¹² El sindicato contaba con 47 secciones para abarcar todos los sectores del cine: directores, autores, adaptadores, filarmónicos, técnicos y manuales, etcétera, excepto productores.

²¹³ Gustavo García y Rafael Aviña, *op.cit.*

expande a los demás estudios incluidos los Churubusco,²¹⁴ que durante la década siguiente será la principal fábrica de sueños, alcanzando la cifra de 409 películas.²¹⁵

En 1947 el Banco Cinematográfico se convierte en Banco Nacional Cinematográfico (BNC) para otorgar mayor crédito y obtener mayor control por el Estado. Su intención era refaccionar casi a la totalidad de las producciones mexicanas y garantizar la recuperación del capital invertido, apoyado por Películas Nacionales, organismo para la distribución, con el carácter de sociedad de responsabilidad limitada, de interés público y capital variable.²¹⁶

Hacía falta otro David ante el Goliat y “Revueltas lanza un yo acuso: ¡Jenkins estrangula al cine!”, escribe como título en la revista *Hoy* el 29 de octubre de 1949, para denunciar al monopolio cinematográfico y ofrecer mayor relevancia a la lucha sindical encabezada por Jorge Negrete desde el 7 de octubre. El escritor demuestra que los verdugos que ahorcan al cine no son los productores como en cualquier otra industria, sino los intermediarios entre el productor y el público.²¹⁷

Se decreta ese año en el Congreso de la Unión, la Ley de la Industria Cinematográfica, por medio de la Dirección General de Cinematografía que depende de al Secretaría de Gobernación, pero entre otras cosas, se convierte en un organismo encargado de censurar, pues la supervisión prohibía sin definición precisa de antemano, los ataques a la moral, al pudor, a la decencia o alas buenas costumbres.²¹⁸

Con el dictado del decreto de la ley, aparentemente se prohibieron los monopolios, pero aún Jenkins “el monstruo apocalíptico” –le llama Revueltas-

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *op.cit.*.

²¹⁶ José Revueltas, *op.cit.*, p. 120.

²¹⁷ Pero el 30 de octubre, el monopolio, respaldado por la firma de varios cineastas (algunos bajo presiones de suspender producciones como la de Chano Urueta con *La mancha de sangre*), ataca por escrito a Revueltas en “Carta abierta” para dar cuenta de la obra de beneficencia pública que, a partir de inversiones millonarias, hace Jenkins “altruistamente” a nuestro país. José Revueltas responde el 13 de noviembre evidenciando nuevamente a la organización criminal, pero ante el fracaso, como “victoria moral” renuncia a la secretaría del interior de la Sección de Autores y Adaptadores del STPC, en la que volvería meses más tarde como secretario general; los artículos aparecieron en el número 662, p. 12-13 de la revista *Hoy*, el siguiente en el número 664 p. 14-15 y 66, y el tercero en el número 666 p. 26-27 sin firma y con el título “El monopolio Jenkins en acción; cayó Revueltas!”, todos se publicaron en José Revueltas, *op.cit.* p 119-134.

²¹⁸ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano, op.cit.*, y Gustavo García, “La década perdida” en *El cine mexicano a través de la crítica, op.cit.*

influenciaba en el 100% de la producción debido al control del 80 % de la exhibición del país.²¹⁹ A más de “quemar” de inmediato la película, en seguida pagaba un menor precio por el producto, por tanto, el cine producido era el que convenía a la plusvalía en taquilla o cuenta bancaria de mafiosos y no a la sublimación del espectador por medio del arte cinematográfico. La industria seguía misteriosamente de cabeza, colocada al final de la cadena industrial.

Finalmente, “una crisis moral de carácter nacional, reflejada hoy como nunca en este caso, es el motivo de fondo, la causa precisa de que una lucha tan noble haya fracasado”, dice Revueltas tras no encontrar apoyo en sus compañeros cineastas.²²⁰

Ante la preocupación del nuevo presidente Ruiz Cortines (1952-1958) por la situación, coloca al frente del BNC a Eduardo Garduño quien planea una estrategia para contrarrestar la organización criminal: el famoso “Plan Garduño”, que a la postre sería un fracaso y fomentaría nuevos monopolios.

El plan tenía como estrategia central, desde la institución bancaria, fortalecer los vínculos entre productores y distribuidores. Ahora se invertía ya no el 10% para la producción, sino hasta el 85% para restar margen de poder al exhibidor. Los productores formaron entonces Películas Nacionales (Pel Nal) que controlaba la distribución en el país; Películas Mexicanas (Pel Mex) en Latinoamérica, España y Portugal; y Cinematográfica Mexicana (Cimex) en el resto del mundo. Sin embargo, nuevamente la tradición cultural marca la pauta. Las posibilidades de poder corrompen a los corruptos y los productores (alguno ligado al monopolio Jenkins como Gregorio Walerstein) en calidad de accionistas mayoritarios, tenían los créditos y el manejo de dinero a su disposición, asimismo las distribuidoras pasaron a la lista de sus propiedades.²²¹

El cineasta Miguel Contreras Torres en 1953 reactivó la lucha en el senado y Revueltas continuaba el ataque desde su trinchera. Inmerso en huelgas, guerras sindicales y estancamiento de ideas, parece debilitarse el monopolio de Jenkins, cuando se crea la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) para ahora monopolizar el presupuesto del Estado.

²¹⁹ José Revueltas, *op.cit.*, p.121.

²²⁰ *Ibid.*, p. 174.

²²¹ Emilio García Riera, *op.cit.*

Pero el monopolio llevaba la tragedia todavía hasta los años sesenta. La industria era adicta a la corrupción y ninguna “terapia-política” parecía combatirla. En octubre de 1954 Carlos Bravo y Fernández, con el pseudónimo de Carl Hillos, publica en *Cinema Reporter* una carta dirigida al presidente Ruiz Cortines: “¡Señor presidente, el cine mexicano está en peligro de muerte!” Cuarenta años después, en 1992, recuerda Paco Ignacio Taibo I: “acaso la muerte que él presentía no era la que nosotros podemos ya contemplar a distancia. Es posible que hablara de una muerte física, cuando lo que se le estaba muriendo al cine mexicano era el alma.”²²²

2.3 La industria del cine urbano o el gusto del público moderno

La muestra es clara, el cine mexicano impregnado por el paradigma hollywoodense se pretende “realista” (sentido aristotélico: *diégesis* o, la narración como el hecho de contar; *mimesis* o, la narración como representación de un espectáculo, el hecho de mostrar²²³) y apegado a un espejismo de las preocupaciones de la realidad social del sujeto urbano. Las representaciones de los cuarenta –como mencionamos- miran cada vez más al barrio, la vecindad y las ciudades perdidas. A los espacios urbanos simbólicos de estratos sociales bajos donde acecha la seducción del crimen.

La urbanización se convierte en el gran tema y la ciudad en su personaje con claros antecedentes como *El automóvil gris* (1919), *Sagrario* (1933) o *Santa* (1931). Ahí prolifera la mirada hacia el arrabal, la prostitución y el crimen por los barrios de Nonoalco ante la cámara de *A la sombra del puente* (Roberto Gavaldón, 1946) y donde se encuentra el cabaret la Máquina Loca de *Víctimas del pecado* (1950), que también emula al Monumento a la Revolución como en *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948), de la colonia Guerrero de *Salón México* (Indio Fernández, 1948) y de *Vagabunda* (Miguel Morayta, 1950), el viaducto Miguel Alemán por donde camina el personaje de *Sensualidad*, Buenavista y el Ángel de la Independencia que aparece en *Camino del infierno* (Miguel Morayta, 1950), la Diana Cazadora en *La mujer desnuda* (Fernando Méndez, 1951), la Lagunilla y los salones de baile como el Smyrna de

²²² *El Indio Fernández*, México, Editorial Planeta, 1992, p. 164.

²²³ Véase David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.

Campeón sin corona (Alejandro Galindo, 1945), entre decenas de películas que representan sitios familiares al espectador.²²⁴

Rige pues el conglomerado de producciones en la Ciudad, mientras el individuo de carne y hueso se apropia de santuarios del ocio para reconocerse como sujeto social urbano. Es una época de gloriosa producción y de transformación sociocultural, política y económica. El folclor esquemático es castigado por el gusto y por las necesidades de consumo cultural. La urbanización con miserias o esplendor cunde en el celuloide. No hay duda, la industria aun enfoca su energía en representar lo urbano.

	1941	1942	1943	1944	1945
Cintas Urbanas	76%	68%	68%	69%	71%
Cintas rurales	24%	32%	32%	31%	29% ²²⁵

La fórmula explotada y desgastada de *Allá en el...*, encuentra nueva alquimia. Entre decenas de melodramas familiares clasemedieros o proletariados, de maternidad y pecado con toda su gama lacrimógena donde triunfa la virtud y se gana la culpa -sin olvidar las comedias y algún “cine de caballitos”-, las tendencias narrativas y temáticas en torno al crimen se van consolidando -más que de estragos formales vanguardistas de *La mancha de sangre* y después de *Los olvidados*- tras dos modelos: el de *Mientras México duerme* y la legendaria moralidad dramática de *Santa*.

Tales tradiciones cinematográficas en fusión con la problemática del momento, se representan en melodramas criminales o policíacos de firmes tópicos en el marco urbano y cabaretil: *Virgen de media noche* (que iba a llamarse *Los misterios del hampa*, Alejandro Galindo, 1941) con gánsters a la Chicago en cabarets de lujo, padrotes a lo arrabal, asesinatos y robos; *Flor de fango* (Juan J. Ortega, 1941) con cabareteras y padrotes, en contraposición al hombre de la superficie diurna, en este caso un estudiante afectado por el crimen y el vicio; *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943) que representa la

²²⁴ Para un desarrollo más amplio del tema, véase Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, Océano, 1994.

²²⁵ Emilio García Riera, *op.cit.*

corrupción gubernamental, la lucha sindical y estudiantil, la pobreza y la mujer orillada a la prostitución o a fichar en cabaret; *El As negro*, *La mujer sin cabeza*, *El espectro de la novia* y *El museo del crimen* (todas de René Cardona, 1943 y 1944) tenderán al relato de aventura y policiaco con el mago *Fu Man Chu*; mientras los melodramas de misterio *No matarás* (1943, Chano Urueta) y *Tribunal de justicia* (1943, Alejandro Galindo), contraponen a mafiosos con sujetos disciplinados de oficios como profesores o carpinteros.

Según las representaciones, aun la principal causa del crimen es la pobreza por la migración y la urbanización desmedida sin planificación, llena de asentamientos irregulares y de zonas clandestinas. En esta arista *Distinto amanecer* merece mención aparte, tanto por poner el dedo en la llaga al esquemático cine rural o al sistema político inmaculado, como por reafirmar las posibilidades expresivas del cine mexicano versado entre la temática urbana en boga con estrategias narrativas tan sólidas del melodrama o tan ajenas del suspenso: una tradición narrativa suspendida durante casi un lustro para ser apropiada tímidamente por algunos y consistentemente por otros.

Cabe mencionar que el gran impacto que tuvo en el público y en la opinión crítica especializada, es un indicador del cambio de las necesidades expresivas y de consumo cultural. La cinta motivó menciones no solamente por su gran solvencia, sino por ser esencialmente “cinematográfica” y “mexicana” según la academia, los críticos y el público.²²⁶ El film obtuvo premios por la Unión de Periodistas Cinematográficos Mexicanos como mejor director –se dice que fue la obra más personal de Bracho-, los mejores diálogos y la mejor música. Mereció lugar de honor en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y un comentario en *Variety*: “Finalmente tenía que ocurrir: una cinta mexicana de gánsters con esbirros, tortuosos, manejadores de cabarets... Es un esfuerzo aceptablemente hábil pese al persistente hábito del cineasta mexicano de aburrir con diálogos y olvidar la acción. Aparte de eso, la película tiene

²²⁶ Se creía que fue –según una gacetilla en *El Universal*, el 12 de noviembre de 1943- “no solamente la mejor película del año, y de todos los años sino la primer película mexicana verdaderamente cinematográfica”; podemos rescatar un fragmento de Efraín Huerta, en calidad de crítico contemporáneo, entre el lanzamiento de una serie de apologías de la cinta “esencialmente mexicana [...] ofrece, plantea y resuelve numerosos problemas morales y psicológicos, sociales y hasta económicos”; *Esto*, 7 de enero de 1944; en Emilio García Riera, *Julio Bracho, 1909-1978*, U de G, CIEC, 1986, p., 45.

suspenso”.²²⁷ Renato Leduc, al ver el caso omiso en las menciones que hizo el Instituto de Ciencias y Artes Cinematográficas respecto al film sugería, que se enlatara cinco años hasta que el público y la crítica estuviera preparada a dejar “el cine de caballitos” que demeritaba el arte cinematográfico.²²⁸

Lo anterior es una muestra del alcance social, industrial y estético que tuvo el film. Ya autoridades en la materia lo han hecho, específicamente Ayala Blanco, Salvador Elizodo y García Riera, cuando al unificar criterios, fuera del marco temporal correspondiente a la obra, vieron “uno de esos films a cuyo derredor se está formando un culto”.²²⁹

Poco falta, cuando se exhibe esta cinta, para destapar al nuevo candidato presidencial que llevará al país y a la Ciudad de México al clímax de la modernización e industrialización. La ciudad verá brillar su impresionante y aparente progreso, diversidad de servicios y construcciones residenciales o edificios, comercios, sucursales bancarias, salas de cine, teatros, centros nocturno, campos de golf, plazas de toros, estadios futbolísticos, y la prostitución como panorama urbano. Cada vez más lo urbano se convierte en un poderoso centro de atracción para el inmigrante, pronto obligado a enfrentarse a un contexto ecológico muy distinto al acostumbrado; motivo para desarrollar el sentido común, la inteligencia práctica y el conjunto de conocimientos y habilidades que se tengan que poner en juego para subsistir como los personajes de las películas.

Por el cine el espectador capitalino cree descubrir una ciudad diferente, engrandecida, poblada de gánsters y mujeres fatales: una ciudad tentacular, fascinante, peligrosamente moderna, cuyo ritmo frenético derriba tradiciones morales, certidumbres existenciales y las normas de decoro más inalcanzables en medio de una tormenta.²³⁰

²²⁷ *Wear en Variety*, Nueva York, N. Y., 28 de junio de 1944, *op.cit.*, p. 193.

²²⁸ *Esto*, 10 de enero de 1944, *op.cit.*, p., 44. Además, en *CCN*, num. 4 en 1976, la postura de Leduc es reiterada por el cineasta Miguel Zacarías en su crítica –más que por el calificativo, por la comparación a consagrados autores-, al creer que fue “la peor película de todas las películas [...] una cinta tan estúpida, al estilo Pasolini”.

²²⁹ Dice que “así por puro accidente ha llegado a los 31 años de edad. Y si todavía despierta curiosidad entre los estudiosos y ociosos del cine mexicano por algo será”; García Riera, *op.cit.*, p. 46.

²³⁰ Carlos Monsivais y Carlos Bonfil, *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones El Milagro, 1994, p. 26.

El sujeto social de la época cobra otro matiz. El derroche económico del alemnismo en mancuerna con la idea de modernidad, motivan el consumismo desmedido y de uso de servicios cada vez más sofisticados. Así, mientras el migrante campesino previo a los años cincuenta lucha por adaptarse en un ambiente distinto a su anterior entorno, busca diseñar y apropiarse a su manera del espacio, de sus bienes y sus servicios, de mantener unido al núcleo familiar; el capitalino urbano, si es proletario, hace lo posible por continuar la subsistencia y, si es clasemediero, intenta mejorar el nivel de vida, hacer uso de todos servicios y consumir voraces los nuevos productos culturales que ofrece México a la familia y al individuo moderno.

2.4 La seducción del cabaret o la tendencia industrial hacia el bajo fondo

La industria del cine mexicano es un pilar económico pero también político, social y cultural; es sobre todo una institución cuya producción y consumo definen “el verdadero estado cultural de un país y las genuinas disposiciones formativas de una sociedad”,²³¹ o en pocas palabras, la identidad del sujeto social y consumidor nacional.

Llega al término la primera y más gloriosa etapa de la Época de Oro en 1945. La bomba atómica en Hiroshima y Nagashaki ha destrozado millones de vidas y -pese a la euforia triunfalista del bloque de los aliados-, también entra en crisis la moral del mundo. Hollywood, con su nación fortalecida y coronada como la primer potencia mundial, se alista para retomar su poder y golpea la industria nacional al recuperar su producción y, poco a poco, el mercado de habla hispana.

La política económica ayudó a conseguir rápidamente divisas que se usaron en las obras de urbanización y modernización industrial. Durante los años 1946 y 1947 hubo escasez de película virgen, alza del dólar y los productos disminuyeron la producción. El número de realizaciones llega a una decaída al término de la Segunda Guerra Mundial: en 1946 baja una decena a 72 producciones y en 1947 decrece a 57, no obstante, Ismael Rodríguez

²³¹ Carlos Monsivais y Carlos Bonfil, *op.cit.*, p. 435

realiza la película mexicana más taquillera *Nosotros los pobres* con el ídolo de las multitudes Pedro Infante y prolifera el cine de barrio.²³²

Aparecen los miserables y sucios pero honrados, de oficio cargador, chofer, boxeador, etcétera; sus vestimentas son esenciales para retratar a un sector social y la mayoría de las veces, desarrollan su vida en vecindades. El género o mejor dicho el gran tema, se mantiene tanto con los mismos tópicos narrativos con elementos sustraídos de “la cultura de la pobreza.”²³³

Como resultado de la política proteccionista, el gobierno exigió pagar impuestos a los productores nacionales, intentando con ello incentivar la producción y limitar la crisis próxima, pero sólo consiguió bajar aún más la calidad ya que indirectamente favoreció la fabricación indiscriminada. De cualquier manera, en 1948 recobra su fuerza productiva con 81 películas, en 1949 alcanza 108 y, en 1950 llega al punto más alto con el record de 124 películas. Lo que nos da motivos –entre otros elementos- para creer que, como la industria del cine, el placer y el goce del ritual cinematográfico continúa siendo uno de los más importantes y significativos hechos sociales.²³⁴

A los caballeros industriales mexicanos les urgen nuevas estrategias para hacer frente al dragón que ha despertado del letargo. Urge también mantener la producción sin la misma solvencia económica. Las inversiones dudan y se tambalean. Los oráculos empresariales responden con una fórmula: producción de bajo costo de temas efectivos con el rasgo tropical-urbano-arrabalero-cabaretil-ficheril-prostibulario con música-baile (a lo antillano) y

²³² Véase Eduardo Pérez Mejía, “El cine de barrio” en *El cine confidencial*, num. 15, enero de 2001.

²³³ Con un repaso por los títulos se dicta la actividad, el lugar, la situación o el conflicto: *El Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945), *El Ropavejero* (Emilio Gómez Muriel, 1946), *Esquina bajan* y *Hay lugar para dos* (Alejandro Galindo, 1948), *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948 respectivamente), *Un rincón cerca del cielo* (Rogelio A. González, 1952), *Confidencias de un ruletero* (Alejandro Galindo, 1949) *El Rey del barrio* (Gilberto Martínez, 1949), *El gendarme de la esquina* (Joaquín Pardavé, 1950), *El Rey de México* (Rafael Baldón, 1955), *Acá las tortas* (Juan Bustillo Oro, 1951); Álvaro A. Fernández, *Santo El Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, El Colegio de Michoacán, CONACULTA, 2004, p 72.

²³⁴ No se niega que ahora también los sea, pero, para ese momento el cine sobrepasa por mucho el número de producciones mientras que la competencia de otros medios como la televisión aún no era tan significativa.

tragedia (a lo griego), forjados desde los años treinta pero adaptados a las condiciones del momento.

Surge el melodrama reorientado a clases populares urbanas. En pocas palabras, la industria se da cuenta que habrá que enfocar esfuerzos al tema de la ciudad y espacios de reconocimiento tratados en tono melodramático para reactivar la producción. Sólo así se prolongará la gloriosa edad dorada. Lo aclara la balanza rural-urbana:

Cine rural-cine urbano 1946-1955 ²³⁵										
	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
Cintas Urbanas	71%	63%	54%	68%	84%	88%	78%	81%	60%	69%
Cintas rurales	29%	37%	46%	32%	16%	12%	22%	19%	40%	31%

Entra con fuerza, la predominación de las temáticas y tendencias narrativas del cine de barrio y en general urbano. Esto demuestra que tanto los productores como el público –también suspendido entre la tradición y la modernidad-, participan en la construcción social de sentido frente a los cambios que se avecinan. Así se va perfilando un comportamiento social.

Nuevos hábitos y códigos de costumbre, nuevos estilos y nuevas modas en la ilusión colectiva. El país cosmopolita, expresa su contradicción y se maneja el barrio y lo popular [...] En ocasiones ya se deja ver la transculturación en el personaje pachuco, en la comedia con el héroe cómico o en el melodrama con algún típico “cinturita”. El cine urbano mantiene el barrio, la vecindad, y el cabaret como paisajes principales y como un ambiente idóneo para la puesta en escena social.²³⁶

La vida urbana rebosa el celuloide y la representación de la realidad acude al gran tema de la noche para trazar peculiares sujetos y sus relaciones sociales (afirmación sexual, ampliación y retracción de la moral social), misma que contiene a la alteridad negativa del honorable trabajador diurno, del campesino, de la ama de casa y de la indígena inmaculada virgen aun del

²³⁵ Emilio García Riera, *op.cit.*

²³⁶ Álvaro Fernández, *op.cit.*, p. 47.

contacto urbano (de lo contrario, en calidad de víctima-heroína, sería prostituta urbana y delincuente útil). Es cuestión de causa y efecto: mostrar la perversidad social para reestablecerla con el buen camino de la moral nacional.

Son la noche y el barrio -tiempo y espacio simbólico- los decorados preferidos. Desde esa perspectiva, tácitamente va figurando la relación diurno-normal nocturno-anormal, que delimita un ámbito ideal para el movimiento social donde cobra vida una mitología del “inframundo urbano”.

La migración y el auge de la prostitución son recibidas por representaciones que además perfilan modelos de conductas ideales, o bien, el género inmerso en la noche y el goce, en la “delincuencia útil” inmersa en un marco chauvinista, moderno y de grandeza mexicana que rompe con la moral porfiriana, con “mujeres que bailan entregadas al vicio [...] orilladas por la pobreza, explotadas, golpeadas y vejadas por los cinturitas o la mafia, pese a todo lo anterior pocas son malas, son víctimas del destino” o víctimas del pecado, mujeres que venden su alma manteniendo pulcro su cuerpo, como declaran irónicamente críticos y estudiosos del fenómeno.²³⁷

El crimen con tragedias de cabaret y arrabal, con toda la tradición cultural que estos representan –ya decíamos- es el tópico privilegiado de la producción y del gusto del público. Es sintomático que si en 1946 se filmaron 3 cintas con esta temática o ambiente, se incrementa a 13 en 1947, 25 en 1948, 47 en 1949 y 50 en 1950.²³⁸

Si bien este cine se desplaza también a géneros como la comedia o a lo familiar; siempre acude como por inercia al melodrama criminal. Según nuestros cálculos, cerca de un 90% del cine de cabaret es tocado por el crimen como hecho tangencial, no se diga un 100% del erotismo amalgamado y, en un 50% aproximadamente, el hecho criminal funge como uno de los principales ejes argumentales. No obstante, en ambas tendencias siempre circulan prostitutas, proxenetas, cinturitas, mafiosos, rateros, asesinos, estafadores y otra fauna nocturna.

La industria abre el colofón de la cloaca mexicana bajo el razonamiento pseudosociológico (entorno en una sociedad sexista y machista) y religioso (estigma, culpa, pureza, pecado, arrepentimiento, castigo). El cine de rumberas

²³⁷ Carlos Monsivais y Carlos Bonfil, *op.cit.*, p. 50.

²³⁸ Emilio García Riera, *Historia del cine... op.cit.*

y de cabareteras con *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950) como representativa – que sería atacado por la moralidad e hipocresía del Regente de Hierro Ernesto P. Uruchurtu en 1952-, constantemente se funde con el entramado criminal, erótico, no obstante, ligado al cabaret como espacio simbólico y tipo narrativo (que evoca un tipo de atmósfera, decorado, rasgos, temas, personajes) de “épica prostibularia” (cuyas coordenadas son *La mujer del puerto*, *La mancha de sangre*, y *Santa*)²³⁹ puede convertirse en personaje central, en un “estigma ambiental” para el crimen, la violencia, el erotismo y la tragedia: el caso de *Salón México* (Indio Fernández, 1948), *Dancing* (Miguel Morayta, 1951), *Cabaret Shanghai* (Juan Orol, 1949); y/o motivo crucial para la trama y la acción delictiva: *Aventurera* (Alberto Gout, 1949).

Asimismo, dentro de la extensa y “nociva fauna nocturna” de cabaret y de arrabal, deambulan figuras luminarias que, definidas entre el personaje y la estrella, gozan de fuerte presencia en el imaginario criminal a veces lejanas, a veces cercanas al ritmo rumbero pero siempre inscritas en la institución amoral (exóticas, ficheras y amantes), en la delincuencia útil (prostitutas callejeras y de postín, espías o soplonas experimentadas en la traición). Todas definidas por naturaleza de las devoradas: el “estigma negativo” de *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950), *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949), *Ángel o demonio* (Víctor Urruchua, 1947), *La sin ventura* (Tito Davison, 1947), *Hipócrita* (Miguel Morayta, 1949) o por el “estigma social” sin esperanza de reintegración: *Una mujer con pasado* (Raphael J. Sevilla, 1948), *Víctimas del pecado* (Indio Fernández, 1950), *No niego mi pasado* (Alberto Gout, 1951), también *Sensualidad*.

Todo demuestra que en este modo de representación, la mirada se posa fundamentalmente en la figura femenina (unas veces exaltando y las más degradado su imagen fílmica), y los galanes (convencionalmente buenos como los hermanos Soler o padrotes malnacidos como Acosta, Tito Junco o Víctor Parra) encontraban ostentación en función de esta delincuente estigmatizada.²⁴⁰

²³⁹ Rafael Aviña, *Una mirada insólita...*, op.cit., p. 171.

²⁴⁰ Para un desarrollo amplio de esta premisa, véase Fernando Fuente Solórzano y Laura Rustrian Ramírez, *La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo*, México, Tesis que para obtener el título en periodismo y comunicación colectiva presentan: UNAM, Área de Ciencias Políticas, 1985; Lilia Bertha Abarca Laredo, *La prostitución en la historia del cine*

No obstante, pese a que el caudal de producciones cinematográficas del periodo alemanista refiere al erotismo y a la sexualidad femenina ilegítima y activa en un espacio simbólico, cumple una función a medias.

El verdadero problema de la prostitución nunca se trata. La hipocresía de la clase media ha ganado otra batalla; el género es una apología de lo *lumpen*, no su desquite. Con tono, clima y sistema de convenciones genuinas se ha creado un fértil mundo ficticio que se desperdicia: el talento falla de nuevo.²⁴¹

De cualquier manera -siguiendo a Ayala Blanco-, el cine de malas, prostitutas o cabareteras se alimenta de dos modelos predilectos continuamente insertos en el mundo delincuenciales de robo, asesinato, prostitución, estupro, proxenetismo, chantaje; por una parte el modelo de *Devoradoras*, “vampiresas despiadadas y vengativas, sin escrúpulos sexuales y usurpadoras de la crueldad masculina”,²⁴² por otra, la fusión entre la virgen y la vampiresa, esto es -como indica Morin-, el modelo de la *good-bad-girl*, la mujer a la vez *Devorada* y *Devoradora* (*Ladronzuelas* para Ayala Blanco) que desde los años cuarenta renueva la energía erótica de la antigua *vamp* dando nuevo brillo a la constelación.²⁴³

El estigma negativo, el ambiental y el social; a la par de las rumberas, las ficheras y las prostitutas -en cierta manera, las exóticas-, constituyen el marco de signos trasgresores que componen los modos de representación llamados cabaretil, prostibulario, burdelero o incluso ficheril. Tipos narrativos y personajes emparentados, donde ya predomina uno, donde ya predomina otro.²⁴⁴

mexicano (1931-1980), México, UNAM, Tesis que para obtener el título en periodismo y comunicación, 1986; sin olvidar a García Riera, *op.cit.*

²⁴¹ Ayala Blanco, *La aventura del mexicano*, México, Posada, 1979, 152.

²⁴² *Ibid.*, p.145.

²⁴³ Desarrolla el tema Edgar Morin en *Las estrellas de cine*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966; y Román Gubert y Joan Prats en *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquest, 1979.

²⁴⁴ De ello, decenas de títulos son representativos: *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), *Revancha* (Alberto Gout 1948), *Media noche* (Tito Davison, 1948), *Carta Brava* (Agustín P. Delgado, 1948), *Si fuera una cualquiera* (Ernesto Cortazar 1949), *Eterna agonía* (Julián Soler, 1949), *Ángeles del arrabal* (Raúl de Anda, 1949), *Cuando el alba llegue* (Juan J. Ortega, 1949), *No me quieras tanto* (Chano Urueta, 1949), por citar algunos, y el mismo cine criminal, regularmente cruzará las líneas de este tipo narrativo.

2.5 El sindicato del crimen. De las crónicas criminales al cine clásico de suspenso

El glorioso ciclo fenece y la industria va en declive. La historia del cine nos muestra una crisis estética no de producción, cuando la Época de Oro deja de brillar con el comienzo de los años cincuenta. No obstante, aunado al clímax y declive rumbero, tiene lugar la producción y el consumo de crimen y –si vale la ironía- una “Época de Oro del Cine de Suspenso”.

Es precisamente al término de la guerra y con la recuperación de Hollywood, que el cine mexicano (arte: creación y expresión; industria: producción y consumo) se plantea un nuevo panorama para estirar la generosa fabricación de los cuarenta, para acudir a las necesidades modernizantes del gusto y las costumbres del consumidor inmerso en la reestructuración social, y seguir con su labor de educador sentimental, de unificador-renovador nacional.

Se asoman algunos obstáculos: el público se inscribe poco a poco a la nueva hegemonía mediática de la televisión y su recién inserción en el hogar. De cualquier manera el cine, con todo y obstáculos de adaptación a la Era audiovisual, lleva la delantera frente a los demás medios -pese a no tener la accesibilidad de la radio o la inmensa circulación de las historietas.²⁴⁵ La pantalla grande impone modas, comportamientos y formas de ser estereotipadas; sigue como testigo y reconstructor de los cambios socioculturales del México moderno.

Otras estrategias habrá que seguir para continuar con la rebanada mayor del pastel latinoamericano. Los monopolios, a lo largo de los cincuenta, intentan nuevas tácticas, patrocinan películas de color y *cinemascope* para atraer a una nueva clase media urbana moderna y deseosa de identificarse con las altas esferas sociales. Pero el público clasemediero se familiariza con los subtítulos y se cansa de géneros anacrónicos y moralistas (melodrama familiar, luego el prostibulario); mientras otros miembros de la burguesía cinematográfica le apuestan a nuevos géneros para la masa proletaria,

²⁴⁵ Aunque por su naturaleza de institución, estimula el conjunto social de producción cultural: prensa, televisión, objetos y su venta, etcétera.

campesinas y lumpenproletaria.²⁴⁶ El mecanismo se altera: si los géneros mexicanos se articularon precisamente con el despunte industrial, ahora los cineastas acuden a otros géneros para salvar precisamente el declive.

Del interés por la vida de los pobres donde predomina el cabaret y el arrabal, pronto se verá la gradual alternancia de estos ambientes. Entonces, la industria mexicana busca “su público” ahora más diversificado. Sobre todo, intentar la difícil síntesis de lo *standard* (que asegura el éxito pasado) y lo original (clave del éxito futuro, pero también a riesgo del fracaso).

La burguesía del cine criminal o los que viven del delito, a saber que en tal contradicción está el dinamismo de la cultura de masas y el mecanismo de adaptación al público y del público a ella,²⁴⁷ lo “encuentra” recurriendo a lo *standard* de la línea del estigma social-espacial-temporal representados por uno de los mejores cronistas Alejandro Galindo con *Mientras México duerme* (1938) y, un poco más tarde, en los lineamientos del espacio-tiempo fílmicos - no solamente de representación social sino con preocupación estética- marcados por el suspenso ejecutados por Julio Bracho en *Distinto amanecer* (1943). Son dos obras de forzosa referencia para el devenir del crimen y el suspenso.

Cineastas dan tonalidad negra a la pantalla; tonos importados de Hollywood. No obstante, exponen el crimen –tomado de una realidad social (urbana, nocturna y de arrabal) distinta a la estadounidense y a su proceso de industrialización- con los modelos argumentales de perseguido-perseguidor pero regularmente con la narrativa ortodoxa convenida entre el gusto y la industria nacional. Alguno alcanzan la punta del aisberg y logran reflexión como Alejandro Galindo quien, influenciado no sólo por el *film noir* sino por el Neorrealismo y la nota roja -habiendo ensayado con obras como *Tribunal de justicia* (1943) o *Virgen de media noche* (1941)-, aplica en *Cuatro contra el mundo* (1949) con “revalorización de la ‘serie negra’ y sus personajes confundidos en un tipo irrecuperable”,²⁴⁸ la preocupación que mostraba por exponer el mundo urbano, sus contradicciones sociales y morales desde su anterior filmografía criminal.

²⁴⁶ Eduardo de la Vega, *op.cit.*

²⁴⁷ Son los polos negativo y positivo que la industria cultural necesita tener para poder funcionar de manera efectiva; Edgar Morin, *op.cit.*, p. 37.

²⁴⁸ Rafael Aviña, *Una mirada insólita...*, *op.cit.*, p. 211.

Por otro lado, aparecen cineastas como Roberto Gavaldón, también cercanos al *film noir* -con todo y la crónica de las contradicciones sociales del mundo urbano en *A la sombra del puente* (1946)– que miran el dispositivo del crimen, en el marco de la modernidad-cosmopolitismo y, desde el ángulo psicológico, para provocar emociones al espectador (curiosidad, angustia o ansiedad) regidas por la exposición del peligro; queden como ejemplo, el fallido intento del policiaco *Han matado a Tongolele* (1948) o acertadas obras como *En la palma de tu mano* (1950).

Con todo e influencia extranjera –en la representación que va de lo social a lo psicológico-, en el cine criminal y de suspenso mexicano se encuentra una paráfrasis de la propia realidad psicosocial y la síntesis de temas, acontecimientos socioculturales y preocupaciones artísticas sobresalientes en la época. Sin embargo, su peculiaridad reside en un mecanismo inseparable del que se nutren las producciones cinematográficas: el melodrama, aspecto que apunta hacia la construcción de un cine criminal y de suspenso con características culturales autóctonas que, a diferencia del cine negro norteamericano, siempre lleva –por censura o autocensura, por temor industrial o gusto del público- un mensaje apegado a normas sociales estereotipadas, que no llegan –salvo en debidas y magníficas excepciones- a la ambigüedad moral que el cine extranjero maneja. En todo caso, llámese cine clásico de suspenso mexicano, es otro tipo de proceso cognitivo donde también sus emociones e ideología representadas parten del goce del temor (no sólo psicosocial sino divino) y del peligro (la víctima como recurso dramático y narrativo).

Mientras los productores Calderón apuestan con ímpetu y como esquema predominante al cine de rumberas (más o menos desde 1948 hasta 1952, aunque se extiende a regañadientes hasta 1955) donde desgastan al personaje tipo y al cabaret como su caparazón simbólico para exponer tragedias y moralejas; el director Alberto Gout se coloca como el máximo realizador de obras de culto rumberas y cabareteras donde “el mal es todavía el pecado y los gánsters son unidimensionales”.²⁴⁹ Aspecto claramente percible en *Revancha*, *Aventurera*, *Sensualidad*, *Aventura en Río* o, *No niego*

²⁴⁹ Carlos Monsivais, *Aires de familia*, Carlos Monsivais, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 74.

mi pasado;²⁵⁰ filmografía que prometía secundar a Emilio Fernández y sus clásicos *Salón México* y *Víctimas del pecado*. Con todo, Alberto Gout mostrará su eficacia con la economía narrativa y su jerarquía artística o artesanal con una de las mejores obras de suspenso *La sospechosa* (1955), dirigiendo a la nueva y prometedor estrellita Silva Pinal en el papel de víctima del complot de una fraternidad ambiciosa que circunda a su madre desaparecida.

Otros directores curtidos en el melodrama más ortodoxo, acuden al dispositivo del crimen o al melodrama criminal –más que suspenso- como tema y género afianzado en la industria. El caso de Emilio Gómez Muriel y la rescatable la cinta que, con el argumento del sobrino que mata al tío por ambición, pone a prueba el deber y la fidelidad familiar de nuevas generaciones frente a la moral porfiriana en *Crimen en la alcoba* (1946); el tema de migración, amor obsesivo, matrimonio, asesinato y robo en *Pata de palo* (1950); el deber sobre todas las cosas, con el reportero que llega a las últimas consecuencias pese al peligro de tragedia conferida por hampones en *Cuando acaba la noche* (1950); la subcultura criminal al interior del organismo policiaco en *Ley fuga* (1952); el drama carcelario y la historia contada con el tópico de *flash back* y perdón conferido en *Las puertas del presidio* (1949).

En esta arista Miguel M. Delgado realiza *Cárcel de Mujeres* (1951) con distintos dramas de prisión amalgamados por el instinto maternal. Agustín P. Delgado –no se confundan los “delgados”- realiza con poca relevancia *Ciudad perdida* (1950), *La fuerza de los humildes* (1954), pero también el clásico *Carta Brava* (1948) donde explora –al estilo de las historietas y argumentos de José G. Cruz- el ambiente de los arrabales y bajos fondos con fumaderos de opio, tahúres, engaños y seducciones femeninas, delaciones y cárcel, tiroteos y soplones.

José Díaz Morales, otro director que haciendo honor a su apellido, monta varios crímenes en tono melodramático: el film cabaretero de tráfico de drogas en zona fronteriza, colmado de proxenetas y crímenes pasionales en *Pecadora* (1947); el policiaco mal logrado donde el piloto con ínfulas de poeta trafica drogas derivado de su ciega pasión por la cabaretera de lujo, hasta ser castigado por los mismos criminales que lo engañan en *¡Amor que malo eres!*

²⁵⁰ Véase Eduardo de la Vega, *Alberto Gout (1907-1966)*, México, Cineteca Nacional, 1988.

(1952). Ya hablamos también de Miguel Morayta y sus films de culto popular con hampón cabaretero y mujer marcada imaginada por el argumentista Luis Spota en *Hipócrita* (1949); con gran semejanza a *Camino al infierno* aparece la prostituta arrabalera, hampón y traición a la puerta; sin olvidar *Dancing* (1951), argumento desarrollado en el lugar de desenfreno, encuentros y redes delictivas, pero también de ritmos musicales y bailes cadenciosos modernos latinos o anglosajones.

Encontramos los de menor presencia pero de memorables obras: Julián Soler que con *Eterna agonía* (1949) con el joven que por transferencia de culpa cae a la cárcel, hijo de una ciega, amante de la novia del policía vengativo, que lo orilla al crimen y a la muerte con todo y cura que consuela la desgracia, lleva el crimen de la nota roja al extremo melodramático en el tema de la pobreza, el amor que ciega, el destino, y el eterno enfrentamiento entre el orden social y la delincuencia cotidiana.

Raphael J. Sevilla desde su incursión en el recién cine sonoro con *Irma la mala* (1936), prueba los encantos del relato criminal melodramático y realiza *Tu vida entre mis manos* (1954) con mediano éxito y *Quinto patio* (1950), ese sí, con enorme popularidad retrata la vida de pobres inocentes –pero talentosos para los vicios y oficios delictivos tomados de la nota roja- orillados o seducidos por la vida fácil, cuyo destino los liga a seguir delincuentes de trayectoria, a moradores de los sitios de “rompe y rasga” que van de billares a cabarets y hacen asaltos bancarios como actividad atada al inminente castigo: muerte o cárcel.

En este rubro Adolfo Fernández Bustamante dirige sólo una obra digna de mención: *Paco el Elegante* (1951) donde expone la organización de tráfico con hampones y esbirros influenciados por Hollywood, pero bien delimitados en el contexto nacional. De la misma manera Ernesto Cortazar gozará de un meritorio relato de crimen melodramático, también argumentado por Luis Spota, llamado *Corazón de fiero* (1950) para indicarnos los desajustes de la modernización, pues –dice la protagonista- “desde que se inventó la técnica se acabaron las corazonadas” -y como *Aventura de Gout* o *Los amantes* de Fernando A. Rivero (1950)-, también reiteran que en la geografía nacional la frontera (Ciudad Juárez, a veces Tijuana) estelariza la ciudad del pecado, la

tierra de nadie donde el crimen cunde y los amantes malditos se encuentran.²⁵¹ Fernando A. Rivero pronto llevará la intriga criminal a un tren con *La extraña pasajera* (1952). Y Juan J. Ortega ofrecerá luego de su *Flor de fango* (1941), sólo un argumento de cabaret y escoria ligada a la mujer marcada de profunda maldad en *Piel canela* (1953).

Alfredo B. Crevena hace lo suyo, con sus cintas enfocadas a la clases altas y venidas del melodrama ortodoxo en *La dama del velo* (1948) compuesta de maternidad, misterio, asesinato, juicio y absolución; igual, de misterio y amnesia será *Apasionada* (1952) para virar la figura femenina hacia la más pura ambición; caso similar pero con mayor trabajo en el suspenso en *Donde el círculo termina* (1955)

No podemos olvidar otros autores de serie B y las cintas de *whodunit*, policiacas y de crimen, misterio y aventura de René Cardona que, dejando una serie del personaje *Fu Man Chu*, será recordado -junto con Chano Urueta con *La Bestia magnífica*- por fundar el género de luchadores con su realización argumentada por José G. Cruz en *El Enmascarado de Plata* (1952) donde la sofisticación del criminal como del justiciero, cobra magnitud mundial. Y si de serie B hablamos, mención honorífica merece Juan Orol que mostrará con tragedia y moraleja de cajón, su pasión hacia el cine de gánsters desde 1944 con *Los misterios del hampa*, pasando por *Gángster contra Charros*, *El reino de los gánsters*, *El sindicato del crimen*, *Bajo la influencia del miedo* hasta 1955 con *Secretaria Peligrosa*, donde culmina la primera etapa oroliana de divertidos delirios argumentales.

Pero artesanos como Chano Urueta logran esculpir el tiempo con obras imperecederas o hacer una carrera criminal en kilómetros de celuloide. Urueta, uno de los principales cultivadores, junto con Fernando Méndez y el argumentista José G. Cruz, del cine de género -y de la serie B- en la cinematografía nacional, realizó películas criminales de culto popular desde *El misterioso Señor Maquina* (1942), *whodunit* donde resuelven intrigas insospechadas, sigue la línea de los hampones cabareteros con mujer sometida por el jefe de la banda en *No matarás* (1943); así prueba el néctar de los relatos de crimen y se empeña en *De pecado en pecado* (1947) con el

²⁵¹ Ya un diálogo del policía que persigue al criminal evidencia: "Como usted sabe la frontera se ha convertido en centro de operaciones del hampa internacional".

personaje tipo ejemplar para sus próxima filmografía y, en *La gota de sangre* (1949), melodrama psiquiátrico con la mujer de trastorno causada por la muerte del padre que la lleva al desdoblamiento de la personalidad y a la creencia de que ella es la asesina real que liquida a sus esposos antes o después de la boda; *La perversa* (1953) con la mujer cosmopolita y moderna que comete transgresiones alcanzando límites insospechados por liberar su ambición y; *No me quieras tanto* (1949) –de donde saldrá un *remake* llamado *Asesinos en la noche* (1956) dirigido por el mencionado Miguel M. Delgado.

Chano Urueta llega como jerarca mayor, autor intelectual y artesanal de magna proyección popular con obras como *Ventarrón* (1949), *El desalmado* (1950) y *Manos de seda* (1951), argumentos y personajes de huella imperecedera en la historia con sello mexicano estelarizadas por su actor fetiche -*alter ego*- David Silva.²⁵² En estas cintas reincorpora criminales de la nota roja –excepto *Ventarrón*- al modelo argumental de golpes criminales y perseguido-perseguidor con su respectiva motivación innovación-standarización: la fuga de la pobreza en el primero, la fuga de la cárcel en el segundo –con pobreza incluida- y la necesidad de la fuga del ejercicio criminal en el tercero, quien difiere del tipo de ejecución criminal de los primeros. No obstante todos son acompañados de la amante-cómplice según la personalidad y estilo de profesión: grandes robos a bancos a punta de bala y otros sitios en *Ventarrón* con mujeres públicas de lujo, pero enamorado de la mujer pura y pobre, a manera de *El desalmado* con amante cabaretera; contrariamente a los silenciosos e inteligentes robos de joyas en *Manos de seda* y la cómplice fiel y con clase, al estilo de los amantes de *Medía noche* (1948) dirigida por Tito Davison, cuyo destino profesional marca la distancia entre ellos.

Así podemos ver que si durante el primer lustro de los cuarenta, la escena del crimen sólo se designaba a los que, entre uno que otro migrante, habían pasado su vida o buena parte de ella, dominando zonas que las instituciones de seguridad provenientes de la “superficie”, no han sido capaces de someter; ahora alternan con los espacios diurnos y modernos de tecnología avanzada y diseños industriales glamorosos. Es decir, sin dejar de presentar a los rateros, criminales habituales y demás moradores que buscan la libertad en

²⁵² También *El monstruo resucitado* (1953) que, aunque de crimen, llega a los linderos del horror.

un tiempo (la noche) y un territorio seguro (el barrio y los bajos fondos), nuevos sujetos y espacios en las representaciones se verán inmersos en acciones antes designadas para las hazañas de los urbanos populares.

El folclor urbano arrabalero -en parte por el cambio de gusto, en parte por necesidad expresiva, en parte por las ganancias económicas- queda considerablemente rezagado por un cosmopolitismo urbano de principios de los cincuenta. La década motiva nuevos subgéneros, manifestaciones vanguardistas, desnudos “estéticos” o películas de serie B diagonalmente opuestas al debilitado nacionalismo cultural; así como el cine de autor, el cine independiente o amateur con otra generación de cineastas de distinto capital cultural y formación profesional que nos recuerda a Alcoriza y Luis Buñuel.²⁵³

El público popular mexicano se enfrenta a una nueva situación hermenéutica y a una nueva instancia narrativa. Aun gusta del mundo nocturno arrabalero pero llega “cada vez más familiarizado con las situaciones ‘escabrosas’, el lenguaje fuerte o la insinuación del desnudo femenino, exige mayor libertad o un tratamiento más explícito de los temas”. Ya, con la imposición a la sociedad capitalina de una moral pública protagonizada por el regente de hierro Ernesto P. Uruchurtu “dan el golpe de gracia a la representación fílmica de la prostitución proletaria para favorecer [...] una vida nocturna ‘de postín’ con hetairas de lujo que han abandonado la sordidez”.²⁵⁴

Aparece a escena –como menciono- la innovación-*standarización*, el reencuadre de la tipología de personajes y situaciones: la prostituta de glamour casi inalcanzable en continua muestra de las contradicciones morales, criminales cosmopolitas o de cuello blanco, individuos o bandas delictivas de organización sofisticada, ejecutores de grandes golpes, crímenes psicológicos o pasionales cuyas acciones se entretajan en modos de representación cada vez más acoplados a estrategias narrativas de suspenso.

Llega pues, el cine clásico de suspenso. Así la industria “encuentra su público” con la maduración del “cine clásico de suspenso mexicano”, asumido –

²⁵³ Aquí podríamos dar cuenta del choque o del cambio de capital cultura al que refiere Pierre Bourdieu cuando indica que “aquellos que monopolizan el capital específico que es el fundamento del poder o la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión”; en *Sociedad y cultura*, CONACULTA, México, 1990, p. 137

²⁵⁴ Carlos Monsivais y Carlos Bonfil, *op.cit.*, p. 42.

como decíamos- de mejor manera por Roberto Gavaldón y los argumentistas-novelistas José Revueltas (cuya tesis era que todo cine debería ser político²⁵⁵) y Luis Spota que, frente al fallido intento de la comunidad cinematográfica autóctona, pondrán sello a tradiciones narrativas, dramáticas, temáticas, estilos de técnicas de seducción y de corporalidad -virilidad, la elegancia, gestos, etcétera-, próximas a los escritores de novela negra (James M. Cain, Cornell Chandler, Dashiell Hammett, Horace McCoy y a la tradición forjada por directores como Fritz Lang, Robert Wise, John Huston, entre otros).²⁵⁶

El mismo Luis Spota hará lo suyo, además de la argumentación, en la dirección –incluso del cortometraje policiaco *Las cartas* (1951)-; no obstante con poco acierto logra confeccionar el suspenso en *Nadie muere dos veces* (1952), con mayor suerte en *Amor en cuatro tiempos* (1954), más tarde *Con el dedo en el gatillo*; pero la desgracia en su carrera de director, y en general cinematográfica, llega con *El dinamitero* (ambos en 1958).²⁵⁷

Sin embargo, es en mayor medida Gavaldón quien “encuentra” a ese público cansado del melodrama ortodoxo y en búsqueda de autorepresentación. Con influencia del *film noir* -de Hitchcock, Siodmak, Otto Preminger, Robert Wise, Fritz Lang; además de la mirada sombría de los argumentistas mexicanos mencionados- se apoyará en el esteta visual Alex Phillips o Jack Draper para lograr –cuando lo requiera- un poco del tono expresionista con tonos lúgubres articulados para representar la sordidez de la sociedad en lo cotidiano, además de proponer un imaginario mexicano moderno no exclusivamente arrabalero o rural. De hecho, acordamos en que “sus mejores películas se dan en el marco de una burguesía urbana con necesidad de reconocerse en sus conflictos, con aspiraciones de modernidad [...] Utiliza sobre todo una óptica burguesa para concebir la narración”.²⁵⁸

Así pues, dentro de la gama de los grandes directores, no sólo del crimen y suspenso, sino de la industria cinematográfica, Roberto Gavaldón formado, como muchos de sus colegas en los umbrales de la “meca del cine”,

²⁵⁵ *CCN*, 4, 1976, p. 103.

²⁵⁶ Carlos Monsivais, *Aires de familia*, *op.cit.*

²⁵⁷ Entre varios aspectos por su rechazo del gremio, su desconocimiento del oficio de dirección, limitaciones de tiempo, concesiones comerciales; véase Elda Peralta, *Luis Spota: las sustancias de la tierra*, México, Grijalbo, 1989, p. 139-144.

²⁵⁸ José María Espinasa, “Roberto Gavaldón: las intensidades elegidas”, en *Roberto Gavaldón. Director de cine*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, Océano, 2005, p. 103.

figura en el cuadro de honor. En ese cuadro, Ayala Blanco coloca los directores con respectivos calificativos:

Explicuemos: el cine de Fernando de Fuentes podría se más fino, el de Bustillo Oro mejor urdido, el de Martínez Solares, más graciosos, el de Emilio Fernández más poético, el de Julio Bracho más culto para su época, el de Ismael Rodríguez más delirante, el de Roberto Gavaldón más vigoroso y el de Alberto Gout más eficaz.²⁵⁹

De cualquier manera, del puño y letra de estos argumentistas y adaptadores mencionados se realizan las mejores propuestas estéticas y éticas en obras clásicas de suspenso dirigidas por Gavaldón: *La otra* (1946) –que marca una fructífera colaboración entre Revueltas y Gavaldón “cuyos argumentos y adaptaciones darían cierta solvencia narrativa a un cine aquejado generalmente por la frialdad y la insensibilidad”,²⁶⁰ además de generar las mejores películas del director-, trata el tema de suplantación de la personalidad y “el crimen se conserva como horizonte [y la muerte] se desplaza a un terreno ya no dramático sino metafísico”.²⁶¹

En mancuerna con José Revueltas permite canalizar la influencia y técnicas del suspenso también en *La diosa arrodillada* (1947) para exaltar a los amantes malditos destinados a la inculpación de un crimen “ficticio” y a la muerte “real”. Estos films le dieron mayor proyección mundial y definieron sus personajes atormentados y divididos (ya físicamente, ya psicológica o simbólicamente en la imagen de espejos) y tendencias temáticas oscuras, explotadas también -con argumento de Luis Spota y ahora adaptación de Revueltas- en *La noche avanza* (1951) con la historia del pelotari víctima y antihéroe inocente de una sociedad criminal nutrida en las apuestas y los juegos arreglados, ofrece un retrato sórdido de la sociedad y de la miseria de la humanidad. Asimismo, como constante gavaldoniana a manera de *La diosa arrodillada*, hace una obra que empalma la línea del romance con el crimen para alcanzar uno de sus mejores logros con *En la palma de tu mano* (1950).

²⁵⁹ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine Mexicano*, México, Posada, 1980, p. 35.

²⁶⁰ *Op.cit.*, p. 179.

²⁶¹ José María Espinasa, *op.cit.*, p. 120 y 121.

Ariel Zúñiga agrupa las temáticas del “obsesivo” y “repetitivo” Gavaldón, en tres ejes principales: la pérdida de la juventud (principalmente en melodramas); la otredad, sea en dobles, en gemelos o en la búsqueda de la identidad común y; finalmente, la muerte como preocupación individual y como parte de esa identidad común.²⁶²

Por lo que algunos críticos e historiadores plantean como defectos (su excesiva preocupación por la forma, su frialdad y esquematismo), la obra de Gavaldón es merecedora de ser foco de atención para el análisis (ver capítulo 6), precisamente por que en esos “defectos” es donde se planta la frialdad academicista y el rígido apego al modelo hegemónico (léase Hollywood) del que sustrae las estrategias clásicas del suspenso.

De la misma manera, aunque sólo con pocas obras de crimen y suspenso dignas de mención, otro cineasta consagrado en tales terrenos es Tito Davison. Con maestría y dominio del oficio aunado a la influencia hegemónica hollywoodense, el melodrama y el suspenso (o melodrama de suspenso) encuentra una de las amalgamas más precisas en toda la cinematografía clásica. Sólo recordemos -además de la mencionada *Media noche* y *Doña diablo* (1949)-, la cinta en la que acude también al espionaje y la intriga internacional en el contexto de la Segunda Guerra con *Que Dios me perdone* (1947), drama –o uno de los mejores melodramas según la crítica contemporánea y actual- de la mujer moderna suspendida entre la pérdida y la salvación de su maternidad (también objeto de análisis en el capítulo 6).²⁶³

Por su parte, otros cineastas mostraron tendencia explícita hacia el film psicoanalítico, quizás como esfuerzo de entender los motores psicosociales que heredaron durante la primera mitad del siglo (catástrofes sociales, políticas, ideológicas, etcétera), quizás por continuar una moda cinematográfica que tanto fascinó al público y a la industria mundial a partir de obras hitchcockianas y, en general del *film noir* que articulan arte e industria.

En 1950 Fernando de Fuentes –que hace una de las mejores direcciones del melodrama criminal y de suspenso para el caprichoso mito

²⁶² “Roberto Gavaldón” en *Mexican cinema*, Paulo Antonio (Ed.), Londres, Paranagua, BFI, IMCINE, CONACULTA, 1996, p. 195.

²⁶³ Cabe decir de Davison y Gavaldón, que –a excepción de *La noche avanza* y *La otra*- los personajes de tales obras encontrarán encarnación en Arturo de Córdova y María Félix –no en *Media noche* que es suplida por Elsa Aguirre-, dos estrellas concebidas como iconos representativos del cosmopolitismo y la modernidad mexicana.

viviente de María Félix en *La devoradora* (1946)-, deja huella en el paseo del drama psicoanalítico con una obra de forzosa referencia: la adaptación de la novela Fiódor Dostoievski, *Crimen y castigo*; a saber, magistral estudio del crimen entendido como una de las principales condiciones y contradicciones humanas, puestas en pantalla a través de las reflexiones y expresiones del antihéroe inserto en el dilema del libre albedrío. Bustillo Oro incursionó en esta línea con *El hombre sin rostro* que deriva el crimen hacia la fuga del inconsciente, pues debido a las cicatrices psicológicas de la infancia llevan al criminal a realizarse en la edad adulta. En el mismo terreno, Emilio el Indio Fernández con poca resonancia, se aleja del melodrama arrabalero y acude con dirección fría e impersonal a la clínica psiquiátrica y a la suplantación de la personalidad con asesinato de por medio en *Cuando levanta la niebla*. Julio Bracho –otro gran cultivador del suspenso mexicano- no se queda con las ganas y dirige como sus colegas, al trastornado y estereotipado personaje que encarna el actor de moda Arturo de Córdova –especialista en papeles psicópatas-, ahora con la historia de la mujer amnésica y enloquecida inmersa en crímenes y ambiciones, tratada por un psiquiatra-criminólogo en *Paraíso robado* (1951).²⁶⁴

Es necesario enfatizar que Fernando Méndez, cineasta de culto *posmortem*,²⁶⁵ director que con “la capacidad de lo popular de Alejandro Galindo, el ritmo norteamericano de Alberto Gout y un sentido de la violencia muy parco”,²⁶⁶ sustrae con toda fineza de la escuela norteamericana las estrategias narrativas y sellos estilísticos del *film noir*, pero, articulados con ojo preciso y certero con la realidad social mexicana. El cineasta ofrece a la

²⁶⁴ Julio Bracho, en un futuro seguirá sembrando obras de suspenso y cosechando emociones en *La mafia del crimen* (1957), *¡Yo sabía demasiado!* (1959), *La sombra del caudillo* (1960), y otras en los años sesenta, como *Amor de adolescentes*, *He matado a un hombre* o, *Historia de un canalla*.

²⁶⁵ Actualmente tiene presencia en festivales de cine y en revistas nacionales e internacionales, más con su cinta *El vampiro* en el XXVI edición del festival San Sebastián; también tuvo presencia en el “Mad Mex” del XXIV Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, España; en la retrospectiva del Cine Mexicano en el Centro Pompidou de París, en 1992-1993 y en el XII Festival Internacional de Amiens en 1992; por su parte, véanse los artículos publicados en revistas como *Monster International*; *Famous Monsters filmland*; *Fatal vision*, *Splating imagen*; citadas en Perla Ciuk, *Directores del cine mexicano*, México 1ª edición en CD ROM, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2002.

²⁶⁶ Jorge Ayala Blanco citado por Eduardo de la Vega en *Fernando Méndez*, México, U de G, 1995, p. 157.

cinematografía nacional –e internacional- un importante sustrato de representaciones sociales y de expresiones artísticas originales.

De tal aprendizaje y observación, tras depurar su técnica en Hollywood, logra maestría en la realización y en la ejecución de estrategias y economías narrativas del suspenso, incluso frente los obstáculos industriales del momento más crítico de la década -tiempo limitado de rodaje, de presupuesto, de imposición temática- y, como ejemplo, tenemos *Ladrón de cadáveres* (1956), la obra cumbre del cine de luchadores.

Ya en el horror, ya en el melodrama, a Méndez le resultan obras de ritmo preciso en armonía con la puesta en escena y con claras enfatizaciones dramáticas. Pero también con un personal estilo visual, alcanzará con *El Suavecito* en 1950, uno de los puntos más altos de maduración cinematográfica y una de las obras maestras del cine no sólo de suspenso, sino mexicano.²⁶⁷

Sin embargo se aplicarán mordazas a directores inquietos que, no obstante, saben nadar en las turbias aguas de la convención. Entonces, los cineastas nacionales -en el marco de la modernidad que pareciera imperecedera, del rescate de la producción, de la posibilidad que deja la industria y el gusto del público- acuden a lo que mejor saben hacer: el melodrama tradicional: el goce de las lágrimas. Pero lo reinventan, lo incorporan y lo revalorizan como base estética e ideológica para la fusión de tradiciones cinematográficas modernas. En ese sentido, es aseQUIBLE el supuesto de José María Espinasa de que con Gavaldón “el melodrama tiene sentido” y, como Fernando Méndez, logra un “dispositivo narrativo autónomo”²⁶⁸ que, creemos, expone al cine de suspenso como un hecho cultural de la modernización mexicana.

²⁶⁷ El *Suavecito* es un ejemplo claro de que en la época aun la moral social propone la redención con la muerte, el arrepentimiento o la cárcel, a diferencia de las dos siguientes décadas, donde ya no sigue teniendo significado; el futuro cine de crimen lo aborda a de paso Rafael Aviña en *Una mirada insólita*, *op.cit.*

²⁶⁸ *Op.cit.*

Capítulo 3

Criminología del cine. *Los manantiales del crimen.*

No hay crimen que no me sienta capaz de cometer.

Goethe.²⁶⁹

3.1 Introducción/Interior pantalla/Establecimiento de la acción criminal

¿Cuáles son las causas que motivan a los personajes de celuloide a cometer crímenes y cómo activan la escena del crimen, es decir, la acción criminal en un tiempo y un espacio cinematográfico?, ¿qué explicaciones sobre la criminalidad ofrecen los directores del cine criminal mexicano de la época que nos atañe?, en términos generales, ¿es el cine un aparato de representación que ayuda a definir el problema criminal? Tales cuestiones orientan este texto, donde, quedan sugeridas algunas respuestas en relación a posturas teóricas y enfoques sobre la criminalidad de mediados de siglo XX, entendida ésta como aquellos factores estructurales y culturales que llevan a los sujetos a transgredir las normas sociales en ese momento histórico.

Acudo a una criminología del cine en lo que podríamos llamar la “dramaturgia cinematográfica del crimen”, es decir, el conjunto de leyes estéticas (construido según el principio de la mimesis para producir la ilusión de realidad), estructuras de espacio, tiempo y acción (convenciones, principios y recursos tanto en el desarrollo interno de la acción, como en las demás características del género o subgénero) impuesto por el mismo cine y sujetas a sus necesidades expresivas,²⁷⁰ pero, en relación al crimen. Es, además, la expresión ideológica o el conjunto de ideas dominantes que permite observar

²⁶⁹ A través de su personaje Werter.

²⁷⁰ José Revueltas, “Sobre la dramática del cine” en *Enciclopedia Cinematográfica mexicana, 1897-1955*, México, Publicaciones cinematográficas. S de R. L., 1955, p. 1134-1145; tomemos en cuenta que el cine es esencialmente dramático, impreso tanto en su desarrollo técnico como en su desarrollo ideológico.

en el producto final para ver en pantalla hechos objetivos sobre el crimen, las posturas o explicaciones que hacen época.

El desarrollo de esta indagación tiene antecedentes en inquietudes de criminalistas como Enrico Ferri tomando como punto de partida su conferencia sobre los delincuentes en el arte dictada en Pisa Italia en 1892²⁷¹ y -con más de cien años de diferencia-, en otros criminólogos como Nicole Rafter, plasmadas en su estudio sobre el cine criminal norteamericano.²⁷² La perenne expectación muestra la vigencia de la discusión. Si el primero aventuró su investigación por los confines de la literatura abriendo la posibilidad a otros campos del arte, el segundo retoma un campo artístico que goza de mayor impacto, mayor expansión y amplificación en sus efectos masivos, inexistentes aun, para los estudios del criminólogo italiano. Ferri resalta la importancia del arte para la criminología. Para éste, el arte puede revelar puntos ciegos de la ciencia y concibe que el delito pasa integralmente “de la vida a la ciencia” en todas sus figuras, desde la más leve hasta la más atroz pero, por el contrario, “de la vida al arte” pasa sólo en sus figuras más típicas y menos frecuentes. En este sentido, Rafter ve las posibilidades ideológicas del séptimo arte a partir de tres mensajes que guía nuestras reacciones emocionales respecto la criminalidad: el crimen es susceptible de explicación; el cine cuenta con figuras tipo que están equipados para la causa criminal y la solución de ella; finalmente, el cine perfila una definición del problema criminal.

Auxiliado por estos autores y sus postulados, parto del supuesto de que el cine criminal es una autoridad cultural que otorga en su representación ideológica, una explicación de las causas del crimen. Visualizo esta travesía desde el ángulo criminológico y a partir de la mirada de los cineastas -principalmente del sujeto social o autoridad moral llamada director, aunque la materia parta del guionista, argumentista o productor, por mencionar algunos-, de las ideas que dibujan el pensamiento social producido en narraciones y en imágenes que representan y significan al espectador de mediados de siglo XX. Crimen y cultura, arte y vida, cine y sociedad, forman el entramado.

²⁷¹ Véase José León Pagano, “Los delincuentes en el arte” en *Criminalia*, México, Ediciones Botas, año VI, julio de 1940, p. 615-621.

²⁷² Nicole Rafter, *Shots in the mirror. Crime films and society*, Oxford, University Press, 2000.

Para conocer el por qué del mal criminal, o bien, del crimen en el cine mexicano, es necesario apelar a la criminología en su sentido amplio, al estudio de la criminalidad, de las personas que la ejercen y de la reacción social que suscita. Tomando como orientación el concepto operativo de criminología de Alfonso Reyes E., donde se “comprende tanto a la delincuencia legalmente tipificada (delitos y contravenciones) como la que, sin estarlo, se aparta de las normas sociales establecidas y genera rechazo colectivo o institucional; es lo que hoy suele denominarse *desviación*”.²⁷³

Dice el autor que el estudio del delito o crimen debe “hacerse mediante la investigación de los fenómenos que permitan explicarla, cualquiera que sea su naturaleza y el papel que jueguen en su producción y desarrollo”.²⁷⁴ Es claro, como aseguran criminólogos, que el crimen suscita una reacción social manifestada en la respuesta que las personas o las instituciones dan al fenómeno, sea en su vertiente represiva, por prevención o por penalización, incluso creo, en su manifestación lúdica y recreativa.

Por tanto, es de suponer que a la sociedad moderna no le es posible comprender el crimen en mayor dimensión, sin atender la recreación y la reacción que suscitan los medios masivos de comunicación. El cine criminal, en tanto forma de entretenimiento, es un importante medio constructor del pensamiento social que define el problema criminal.

En la exploración retomo posturas teóricas de la criminología implícitas en un conjunto de films que determinan las causas del crimen. Sería ocioso hacer un listado exhaustivo de todas las películas que las explican de una u otra manera. Por ello, la referencia empírica se construye sobre una muestra representativa que extracta las explicaciones criminológicas de grupos más o menos homogéneos.

Debo advertir -sin olvidar el robo, el tráfico, chantaje o la violación- que la muerte tiene mayor atención para el análisis, pues dentro de todo el abanico de crímenes, el asesinato es el corazón del cine criminal y, coincido con José Valles Calatrava, en que es el “caso límite de violación del orden que eleva al máximo el interés de la obra y tiene valor ejemplificador con respecto a las

²⁷³ Alfonso Reyes E., *Criminología*, Bogotá Colombia, Editorial Temis, S.A., 1987, p. 26.

²⁷⁴ *Ibid.*

faltas de menor rango. Los motivos básicos de su comisión son de índole psíquica, económica o pasional”.²⁷⁵

Para el criterio de selección tomo como base los films que indagan explícitamente en los motivos criminales, sea por reflexión de los propios personajes o por explicaciones implícitas dignas de interpretación. Realizo el análisis, tomando en cuenta que la dramaturgia cinematográfica del crimen se desarrolla en una triple unidad: tiempo, espacio y acción, esto es, en la puesta en escena y en la narrativa, tomando los diálogos y la imagen como principales instrumentos citacionales y en función de la apariencia, del perfil psicosocial de los personajes, de sus valores, así como de los actos criminales que desencadenan.

Si bien es cierto que de relato a relato existe un cambio aparente de perspectiva ideológica, y que el cine de crimen mexicano engloba su mayor producción en la teoría crítica y poco en la tradicional no siempre con fronteras bien delimitadas –como veremos-, son claros algunos “brotos” que explican el “problema del crimen” orientados por la teoría alternativa. De cualquier forma, como el sentido que cobraba en el siglo XIX la literatura emparentada con el crimen,²⁷⁶ la totalidad de la producción cinematográfica del crimen continúa con la intención moralizante y la reiteración de los valores y los modelos de conducta imperantes.

De tal manera, la explicación que circula por el circuito imaginario del crimen, surge –hemos mencionado- por los problemas que acechan las preocupaciones y las expectativas de la sociedad que le es contemporánea. El film criminal tiende a reflejar la teoría criminal a partir de las creencias en boga.²⁷⁷ películas mexicanas de finales de los años cuarenta encuentran en la urbanización y migración acelerada una de las explicaciones criminológicas; al inicio de los años cincuenta brota la criminalidad por anormalidad psíquica, tal como criminales cultos y algunos de cuello blanco, debido al esplendor económico y cosmopolita de la sociedad moderna; ya al final de los años cincuenta, una buena agrupación de los films descansan las causas de la

²⁷⁵ *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 76.

²⁷⁶ El campo de la literatura fue abordado con precisión por Elisa Speckman Guerra, *Crimen y Castigo. Legislación Penal interpretaciones de la criminalidad y la administración de la justicia*, México: Universidad Nacional Autónoma de México: Primera Edición, 2002.

²⁷⁷ Nicole Rafter, *op.cit.*

hipertecnologización y de las relaciones internacionales con espías y científicos; y, una década más tarde quizás por estragos de 1968, un grupo de producción tendiente al crimen político.

Lo anterior evidencia que, una vez impresas las ideas sobre el crimen en los relatos populares exitosos, las posturas gozarán de una reiteración y adaptación estereotipada de las condiciones del momento histórico, indicando que cada explicación criminológica cobrará auge en alguna época más que en otras y definiendo de paso a la cinematografía como una autoridad cultural para abordar aspectos cruciales el problema del crimen. Por tanto, un análisis de tal naturaleza –acúdase al estudio de Rafter- además de dar a conocer de manera general el problema del crimen en el cine, lleva a percibir si en determinado momento se construyen ciertas ideas sobre las causas del crimen develando los cambios de mentalidad colectiva en los diversos periodos de la cinematografía.

3.2 Las explicaciones básicas en la cinematografía

Existe una variedad de explicaciones no siempre bien delimitadas sobre la criminalidad en las películas, pero las posturas teóricas (tradicional, tradición alternativa, destino/entorno y, crítica) que las rigen parten de tres enfoques básicos: a) el *mal genético*, ya una especie criminal carente de los preceptos del bien y del mal, ya la *maldad por nacimiento* de un sujeto conciente de tales preceptos; b) una explicación ambigua que versa entre el *destino* como condicionante criminal y el *medio social* que marcan el rostro o la psique; c) la explicación que recae plenamente en el *entorno*, constantemente en combinación con la emoción de delinquir, la aspiración o la añoranza a mejor vida.

Cuadro1. Posturas teóricas de la criminología en el cine

Teoría	Criminal clasificable	Libre Albedrío	Factores	Explicación	Género
--------	-----------------------	----------------	----------	-------------	--------

1) Tradicional	Sí	No	Internos (Físicos/ síquicos)	Genética (Anomalía)	<i>Species generis humani</i>
2) Tradición alternativa	Sí	No	Internos (Psíquicos)	Genética (Depredador)	<i>Species generis humani</i>
3) Destino/entorno	Sí	No	Externos/internos (físicos/psíquicos)	Divina/cultural (Misión)	<i>Homo sapiens</i>
4) Crítica	No	Sí	Externos (Subcultural: emoción/ aspiración y añoranza)	Empírica/cultural (Desviación)	<i>Homo sapiens</i>

Pese a que algunos directores fijan a sus protagonistas en explicaciones concretas, la curiosa mirada de estas autoridades morales, artísticas e intelectuales, constantemente se desplaza más allá de un solo enfoque. Dentro del primer enfoque: el mal genético, y concretamente en relación al mal por naturaleza (o bien criminal nato), encontramos la mirada de Ernesto Cortazar y, en menor medida la de Julio Bracho quien, aunque partidario de otro tipo de explicación, indaga explícitamente en las posturas Lombrosianas a través del protagonista de *Paraíso robado* (1951)*. Por su parte, Carlos Véjar y Chano

* Escribo sólo el año de producción cuando las películas son citadas por primera vez; puede verse la ficha técnica en el anexo IV.

Urueta colocan claramente a sus personajes en la sugerente explicación que atañe a la especie criminal (*species generis humani*).

Dentro del segundo enfoque: destino y entorno como condicionante criminal, Bustillo Oro, Luis Buñuel, Julio Bracho, Julián Soler, Alfredo B. Crevena y Alfonso Corona Blake, recargan su explicación en condiciones externas que llevan al “mal interno”, como la anormalidad psíquica o maldad del alma. Asimismo Fernando Méndez, Miguel Morayta, Juan J. Ortega y José Díaz Morales, optarán por la marca del destino en la apariencia del criminal, de la que simplemente como aditamento, Juan Orol en *Gángsters contra Charros* (1947), Chano Urueta en *El Desalmado* (1950) o Adolfo Fernández Bustamante en *Paco el elegante* (1951), entre otros, harán alusión pasajera.

En el enfoque relacionado con el entorno, concretamente motivado por la aspiración a mejor vida y muchas veces acompañada por la emoción de delinquir, encontramos ideas de directores como Fernando Méndez, Juan Orol, Emilio Gómez Muriel, Roberto Gavaldón, Chano Urueta, Tito Davison y Adolfo Fernández Bustamante. Un considerable número de producciones se inscribirá en la *subcultura criminal*, esto es, un campo de significados considerado de estatus inferior a la cultura dominante, y tejido por criminales con su propia escala de valores, normas, costumbres y prácticas, códigos y tradiciones. Directores como Roberto Gavaldón (aunque también apunta su explicación en el destino), Miguel Morayta, Chano Urueta, Juan Orol, René Cardona, Alejandro Galindo, Miguel M. Delgado, Emilio Gómez Muriel, Alberto Gout, Indio Fernández, Tito Davison y el mencionado Luis Buñuel, darán cuenta de una explicación que goza de mayor popularidad reconstruyendo códigos y valores del mundo delincuenciales.

A su vez, estos enfoques, a excepción de la explicación del destino, se enmarcan en dos grandes posturas teóricas de la criminología; por una parte la tradicional que sostiene que el crimen o delito se lleva en el contenido genético; por otra, la crítica que parte de la orientación que se ha dado en llamar *empírico-cultural*.²⁷⁸ La teoría tradicional criminológica asienta su origen en los fenómenos de anomalía y percibe al criminal como un fenómeno susceptible de clasificación; la teoría crítica considera impertinente la clasificación del criminal

²⁷⁸ Froilán Manrique Pacora, “Ubicación de la criminología en el campo de la cultura”, *Criminalia*, México: Ediciones Botas, año XXIX num. 7., 31 de julio de 1963.

como espécimen y se inclina por la llamada desviación; finalmente, la teoría que llamamos de la *especie* sustentada por el enfoque del criminal nato -lo que para Rafter se agruparía en la explicación cinematográfica de la *tradición alternativa*- fuera de explicaciones de corte sociocultural.

El criminal nato, postura defendida por su pionero Lombroso, explica el crimen desde un punto de vista antropomórfico, a partir de factores internos. El criminal lleva el mal en los genes, sufre de anormalidad psíquica o malformación biológica. De este enfoque se desprende la clasificación positivista lombrosiana constituida por el criminal *loco*: anomalía mental o atrofia moral; los *natos*: alteraciones biopsíquicas; los *habituales*: adquieren una “relajación moral”, un hábito crónico y luego una profesión; los *pasionales*: se desencadena una carga emocional de cólera, de amor contrariado u honor ofendido; y los *ocasionales* que, más allá de una delimitación cerrada, se acercan a la teoría crítica donde se complementan factores externos e internos: no adquieren por naturaleza una inclinación activa del crimen, por el contrario, la tentación surge por el estado personal y por el medio físico y social.²⁷⁹

Por su parte, la teoría de la especie criminal conviene que el criminal no es producto del medio social y, más que un ser forjado por malformaciones biológicas, será por desplantes psíquicos que lo llevan a actuar de manera conciente. Emparentado sin lugar a dudas al criminal nato de Lombroso, el criminal es un depredador, una “especie” enlazada y alterna al *homo sapiens*. Tal postura no goza de mucha popularidad entre criminólogos, Froilán Manrique Pacora asegura que Scheler precipitó la teoría al tratarlo como una *species generis humani*,²⁸⁰ cuya acción se rige por una necesidad que podríamos llamar extrahumana. Es un punto de vista oscuro de su naturaleza fuera de los alcances de la Justicia y de los valores compartidos socialmente.

La teoría crítica refuta lo anterior pues no se perfila en un hombre determinado. La explicación que parte de factores externos es defendida por algunos criminólogos como Denis Chapman; por una parte, el delito es un componente social donde importan las relaciones de producción más que las alteraciones biosicológicas. En esta misma vertiente, el movimiento

²⁷⁹ Alfonso Reyes E., *op.cit.*

²⁸⁰ *Op.cit.*, p. 369.

antipsiquiátrico, abanderado por Thomas Szasz y David Cooper, rechaza la enfermedad mental como anormalidad biosíquica para ubicarlo en un contexto social histórico y económico.²⁸¹ Nicole Rafter complementa el enfoque con la explicación enraizada en la aspiración y la añoranza, cuya explicación racional entiende a los criminales desde el libre albedrío. Éste último, también pone énfasis en la teoría subcultural dividiéndola en la explicación criminológica por causas del entorno social y por el aprendizaje.²⁸²

3.2.1 El mal viene de adentro

3.2.1.2 Malo por naturaleza

Hemos dicho que el cine mexicano cuenta con films que sostienen la tesis de la teoría tradicional: el mal viene de adentro. Si la maldad es por naturaleza, según la explicación tradicional, el sujeto criminal es un ser anormal cuya maldad porta en la información genética, sea su anormalidad psíquica o biológica.

Según la postura de algunos cineastas y criminólogos de presupuestos lombrosianos, el criminal nato de celuloide niega la libertad del hombre. El libre albedrío es un derecho ajeno a su condición. Cabe mencionar que, por el contrario, algunos criminólogos afirman que Lombroso nunca sostuvo el fatalismo del delincuente nato, dejando abiertas las predisposiciones criminales del sujeto en conjunción con otros factores reactivos del entorno.²⁸³

Si bien, como en la criminología contemporánea, la persistencia del criminal nato no es predominante en la pantalla mexicana, el mal biológico es una realidad cinematográfica que llevan como sello distintivo célebres personajes. Ciertamente no es la explicación material e intelectual que goce de mayor popularidad, pero su validez la expone el Chato René, antihéroe de *Corazón de fiero* (1950) que transforma gracias a un cirujano plástico, su feo rostro en un tipo guapo representado por Antonio Badú (nótese el prototipo de belleza masculina en la época). A partir de entonces, Leda (Rita Macedo) la

²⁸¹ Alfonso Reyes E., *op.cit.*

²⁸² *Op.cit.*

²⁸³ Froilan Manrique Pacora, *op.cit.*, p. 369.

mujer del Chato, ahora que se ha fugado de la cárcel le incita a dejar el crimen y la ciudad de México para ganarse la vida honradamente en el “cabaré” instalado en Ciudad Juárez. Él contesta tras una carcajada:

CHATO RENÉ -... ¿Honradamente? ¡Qué poco me conoces Leda!, yo puedo cambiar la cara pero nunca de modo de pensar. La justicia tiene una deuda conmigo y me tengo que vengar.

Aunque le persigue una supuesta sed de venganza por el asesinato de su hermano, lanzar un alarido contra la justicia parece más inercia de expresiones ideológicas de cajón que un nudo argumental efectivo para desarrollar la historia. La presencia de su hermano, nunca vuelve a figurar en la trama. De cualquier manera, el hecho de delinquir se convierte en el móvil de su existencia, lo que lo lleva a actuar y a ser.

Hábil, emprendedor, valiente, macho y muy malo, este personaje tipo cambia la forma pero no el modo: “Yo soy mi suerte y no fallo nunca” dice el chato René. Será claro a lo largo del relato que en su “esencia criminal”, mejor dicho, en su constitución biológica, diseña el modo de pensar, de actuar y de relacionarse con los demás personajes y, por supuesto como en casi todo cine mexicano de la época, simbolizará la semilla sembrada en el camino para cosechar un final fatal.

El nacido malo es un líder nato y un hombre sagaz, según el postulado teórico, diestro en muchos ámbitos y fiel a sus ideales y a sus valores. Una descripción –que bien podría ser del Chato René- la expone claramente el Dr. Carlos de la Vega (Arturo de Córdova) protagonista de *Paraíso robado*, al hablar del criminal nato durante su cátedra de criminología en la facultad de medicina:

DOCTOR CARLOS DE LA VEGA - El criminal nato de acuerdo con las teorías de Lombroso, no sólo está dotado de una inteligencia superior, sino que sus mismos sentimientos, el amor, los afectos familiares, sus ideas de la lealtad y de la justicia, pueden ser casi normales.

Dante decía con razón: cuando la fuerza del razonamiento se agrega a la perversidad y al poder, es imposible resistirla.

Por otra parte, es muy difícil percibir los rasgos que caracterizan al criminal nato; a menos que se hayan aplicado durante mucho tiempo los datos de

la antropología fisonómica en la vida usual, entre las huestes de las celdas y de las crujías.

Según eso, nadie podría aventurarse a asegurar que en este momento no se encuentra oculto entre nosotros un criminal en potencia, un verdadero criminal nato, y no sabríamos decir... si es usted... usted... usted... o tal vez yo mismo.

Cualquiera puede llevar en la sangre la necesidad transgresora. Todo hombre puede ser un peligroso criminal tocado o no por las condiciones del entorno. Pero, en ocasiones, cual virulento agente interno, el criminal que se lleva dentro permanecerá dormido hasta que un espacio y un momento propicio desate su naturaleza perversa, la necesidad de cometer un crimen. Los genes son la madriguera que incuba al criminal nato.

3.2.1.3 La especie criminal

Species generis humani. Emparentado, decíamos, a la doctrina del delincuente nato de Lombroso, la disquisición de la “especie” es una fascinante contravención a los paradigmas de los enfoques sociales. La distinción entre el criminal nato de Lombroso, ya loco, pasional, habitual u ocasional, radica en que -así ejerza por otros actos delictivos como el robo o la extorsión- es exclusivamente un asesino con nulidad ética, un depredador de la especie humana.

La postura deja sugerida la inexistencia del mal. La explicación, según estos preceptos, es relativamente desinteresada en las causas del crimen y toma –como menciono- un punto de vista oscuro de la naturaleza humana. “El crimen –dice Rafter- no es la excepción sino la regla”.²⁸⁴ Trueba Lara en sus crónicas de crimen argentina que los criminales que aborda “están más allá de la injusticia y los valores [...] Ellos tal vez forman parte de una especie distinta y distante de la nuestra: no pertenecen a los *homo sapiens*, pues son sus depredadores.”²⁸⁵ En dado caso, otros postulan que sufrirá lo que se ha dado

²⁸⁴ Nicole Rafter, *op.cit*, p. 60.

²⁸⁵ José Luis Trueba Lara, *et.al.*, *Crónica negra del crimen en México. De Goyo Cárdenas a las muertas de Juárez*, México, Plaza Janés, 2001, p. 9 y 10.

en llamar, quizás erróneamente, locura moral, “caracterizada por la alteración del sentido ético, sin perturbaciones de su inteligencia [...]”²⁸⁶

Pero recordemos que esta apuesta no se desarrolla en el contexto moderno. Haciendo a un lado la postura teológica encallada en el medioevo, que ve en el criminal una perversión incitada por el demonio; las dos grandes posturas criminológicas sientan sus bases en los preceptos platónicos y aristotélicos. Mientras el primero -indica Mariano Ruiz Funes- encuentra la maldad en la disposición y el ambiente, el segundo contrasta al distinguir “la Historia del Alma, como una parte de la Historia Natural, apareciendo esta interpretación como el primer y más lejano intento de explicar el delito con criterio naturalístico”.²⁸⁷

Según, esta pugna conceptual ha sido superada aparentemente por las autoridades en criminología. Desde el inicio del siglo XX Charles Goring inclina la balanza a los presupuestos platónicos y, con el argumento de que no existen “tipos criminales” de nacimiento, refuta la teoría de de Cesare Lombroso.²⁸⁸ En la actualidad la teoría del criminal nato y de la especie criminal se antoja obsoleta pero no carente de interés. Ya la mentalidad de algunos cineastas seducida por la *species generis humani*, se muestra en algunas narraciones de la época, incluso existe mayor interés en el cine contemporáneo mundial. De cualquier manera, esta discusión –que se abre o que cierra en *Eros* o *Thanatos*- cobra vida en *Donde el círculo termina* (1955) cuando Isabel (Sara Montiel) una musa de la ruina que fabrica el dinero “... a besos”, se define: “Yo soy una homicida por naturaleza, lo llevo en la sangre; sólo que hasta hora no he podido realizar mi vocación y me limito a satisfacerla en uno de los afectos más aproximados... el amor.”

Pero también en *Monte de piedad* (1950). La precisión de un diálogo elucida de la divergencia su vigencia, y se inmiscuye, no obstante, en los preceptos básicos de la disciplina criminológica. La “benefactora” institución se convierte en el marco de ocho dramas, mejor dicho, a excepción de dos, todos melodramas de la “vida real”. Bien lo indica el narrador omnipresente tras

²⁸⁶ Luis Garrido, “El delito y la inspiración literaria”, en *Criminalia*, México, Ediciones Botas, año XXIII, num. 1, 1º de enero de 1957, p. 73.

²⁸⁷ Froilán Manrique Pacora, *op.cit.*, p. 354.

²⁸⁸ Charles Goring, *The English Convict: A Statical Study*, Londres, Monclair, N.J. Pattenon Smith, 1972.

informarnos que ha sido “fundada en el año de 1775 por el insigne benefactor Don Pedro Romero de Terrero...” que “cada vida representa una tragedia, un drama, quizás una comedia...”, indicando de paso los géneros cinematográficos que prevalecen en el momento. De cualquier manera, muestra algunas razones por las que sujetos de luz y sombra, como el sujeto social de carne y hueso, llega a la casa de empeño para comprometer sus objetos más preciados, aún reciba como préstamo una cantidad inferior al valor económico y simbólico del objeto. La carencia de dinero es el eje central que rige o detona las acciones y la relación entre personajes. Las variables explicativas en cuatro de las ocho narraciones -en el resto no figura el crimen- oscilan entre la óptica de la teoría tradicional y la crítica.

Del film nos interesa abordar el tercer relato, la historia de Rodrigo del Paso (Tito Junco), “asesino, chantajista y fraudulento”, según deja escrito en una carta de suicida al Jefe de policía. Amén de la relación obsesiva entre policía-criminal, en este caso una extrema admiración del segundo para el primero, existe una relación intelectual que asecha capciosamente los cuestionamientos y posturas de ambas partes sobre el crimen y la justicia, sobre el quehacer criminal y el quehacer policial, más aún, sobre valores básicos para el ser humano, como la libertad.

Decíamos que el Jefe de policía lee una carta donde Rodrigo del Paso recapitula su vida criminal y justifica su conducta. El criminal, previamente ha empeñado un reloj por quinientos pesos, para comprar una pistola que lo llevará a la muerte antes que a la aprehensión policiaca. Al explicar -y evidenciar de paso la ineficacia policiaca ante un criminal inteligente- por puño y letra de Rodrigo, que ha vivido del chantaje y del fraude, confiesa sus verdaderos crímenes: los asesinatos de su novia, del velador del banco y, el más reciente, el de su mejor amigo Alberto Escamilla. La tesis escrita por el criminal al Jefe de policía, dicta que puede existir una necesidad extrahumana, para el criminal que, aún conciente de los valores básicos de la humanidad, mata sólo para “satisfacer –como dice- un impulso de su personalidad”.

Mientras aclara la estrecha relación policía-criminal con los últimos pensamientos de Rodrigo en el umbral de la muerte, escribe: “pero lo usted ignora es que...” El espectador es guiado por un *flash back* a una discusión

entre cuatro sujetos cultos: Rodrigo, su amigo Alberto Escamilla, la prometida de éste y el padre de la mujer.

PADRE - Yo no creo como lo cree Rodrigo en la existencia del "criminal nato". Del que nace con el instinto de matar nada más por matar. Todo criminal comete un delito impulsado por una causa, por algún móvil determinado, ya sea la venganza, el robo, el odio o los celos, y aún hay quienes matan por amor.

ALBERTO ESCAMILLA - Así lo creo yo también. El criminal ¡no nace, se hace! Es un producto del medio social.

RODRÍGO DEL PASO - Desde luego y, en general es así. Pero hay personas aparentemente normales en todos sus actos, con perturbaciones psíquicas de origen congénito, las cuales sufren algo así como un desdoblamiento de su personalidad que les impulsa a cometer un delito en un momento determinado, sin causa alguna... Solo para satisfacer un impulso de su personalidad alterada pero consciente.

PADRE - Bueno pero usted se refiere a los locos, a los enajenados mentales, y esos no son responsables puesto que los actos que cometen no los hacen con el ánimo conciente de delinquir.

RODRIGO DEL PASO - No, no me refiero a los enajenados mentales. Se trata de personas que concientemente matan con todo el ánimo y voluntad de matar.

Pero, no lo hacen impulsados por ningún motivo, al contrario, se dan cuenta de que el acto que van a cometer es reprobable. Sin embargo, lo llevan a cabo...

Beatriz intenta persuadir un cambio en la discusión apoyada por Alberto, pues consideran desagradable y pertinente no hablar de ello. Rodrigo responde:

RODRIGO DEL PASO - Por qué no, es como si habláramos de nosotros mismos, todos tenemos algo de locos, y también de criminales ¡Quién no ha forjado en su mente, alguna vez, la idea de matar a alguien...!

Rodrigo del Paso es un ser de *Species generis humani*. Con la profundidad de un pensador, indaga con sus argumentos para desvanecer y redefinir las líneas que fijan las cuestiones morales, la balanza del bien y del mal. Sin soportar una fealdad extrema, es inteligente, culto, y como aforismo de sí mismo ante la realidad que le circunda, según comenta con pleno éxtasis antes de dar muerte a Alberto Escamilla, gusta del surrealismo pictórico -como Alma

(Lilia Michel) de *La gota de sangre* (1949) que en el desdoblamiento de la personalidad de supuesta asesina, acompaña su locura con obras de Dalí y Giorgio de Chirico-, porque le significa, porque define al personaje.

Con ideas estéticas o no, surrealismo entrará en juego en la explicación psíquica de éste y otros personajes. Simplemente recordemos el deleite de trasgresión profesado por surrealistas ante la representación del crimen, o bien, la puesta en duda de uno de los principales estatutos burgueses: “el trabajo”,²⁸⁹ sin olvidar la predilección por el insulto infundado y espontáneo, la risa descarada como la que nace de Rodrigo del Paso al descargar embriagado de goce varios impactos en su amigo íntimo.

Pronto, y más acorde a la rigidez conservadora de una tradición cinematográfica en su mejor lección moral, un *flash forward* nos llevará a saber que el criminal Rodrigo se hace justicia a sí mismo, pues como dice la Jarocha (Lilia Prado) en el *Desalmado*: “la justicia no perdona”. Si en esta postura explicativa el crimen no es la excepción sino la regla, la tesis fundada por reglas externas de organismos censores sentenciará que –al menos en el interior de la pantalla- el crimen no paga, nunca paga en el cine mexicano: “Cora... debes alejarte de ese hombre, lleva un camino que tarde o temprano lo llevará a prisión o a la muerte...”, sentencia el policía Daniel Benítez (José Elías Moreno) refiriéndose al protagonista criminal de *Media noche* (1948). Volviendo al criminal afecto al surrealismo, el remordimiento de Rodrigo del Paso reclama la muerte como “el único recurso y la verdadera liberación”, no sin antes pedir el indulto para el inocente que purga la pena que a él le corresponde.

3.3 La explicación en disyuntiva: *el mal destinado o la fuerza del entorno*

3.3.1 La anormalidad psíquica o la maldad del alma

²⁸⁹ Buñuel en *Tristana* dice sobre el trabajo, en voz de Don Lupe: “Pobres trabajadores, carnudos y apaleados. El trabajo es una maldición Saturnino. ¡Abajo el trabajo! Lo que uno tiene que hacer para ganarse la vida. Ese trabajo no honra como dicen algunos, solo sirve para llenarles la [...] a los cochinos explotadores. En cambio el que se hace por gusto, por afición ennoblece al hombre. Ojalá todos pudieran trabajar de este modo”.

A pesar de la vuelta de tuerca que dio Charles Goring a la discusión, las anormalidades ajenas al entorno y la cultura, no son un caso cerrado. Dictados contemporáneos de la teoría tradicional han encontrado que pueden existir anormalidades del cerebro y del sistema endocrino (glándulas de secreción interna). Algunos hombres poseen una malformación cerebral que culmina en ansias inmensas de matar. Otras explicaciones surgen de lo que se ha dado en llamar las teorías de los hoyos negros en el cerebro, “grandes zonas de vacío en la masa encefálica común en las personas violentas”. También se argumenta que la falta de óxido nítrico en el cerebro causa comportamiento agresivo convirtiendo a un hombre normal en un asesino, principalmente serial. Por otra parte, se ha encontrado que casi todos los asesinos múltiples han sufrido agresiones constantes durante la infancia.²⁹⁰ La discusión culmina nuevamente en los dos argumentos que rigen este apartado: el criminal nace, pero también se hace.

Ya el cine referido hizo su debida contribución a la discusión criminológica. Si lo escrito anteriormente distingue al criminal a partir de factores genéticos y de perturbaciones psíquicas de origen congénito, ahora en otro grupo de cintas, la anormalidad psíquica engendrada por un acontecimiento traumático destinado en el pasado del criminal, soportará una maldad del alma liberada por la mente.

DR. EUGENIO BRITEL - Tenemos que sondear tu alma Juan, hasta lo más profundo.

AGENTE JUAN CARLOS LOZANO - ¿Sondear mi alma?

DR. EUGENIO BRITEL - ¿Te asusta verdad?...

AGENTE JUAN CARLOS LOZANO - El miedo ataca a traición y desde lo más profundo de mí mismo...

De tal manera se monta, con el criminólogo Eugenio Britel (Miguel Ángel Ferriz) en *El hombre sin rostro* (1950), el diálogo que escarba en la doble personalidad de Juan Carlos Lozano (Arturo de Córdova), policía en el consciente y mutilador en el inconsciente. Fuera del hecho fílmico, este

²⁹⁰ “Asesinos en serie. El terror de las sociedades actuales” en *Crímen Magazine*, dirigido por Santiago Marín, retirado del www.librosenred.com el 20 de junio de 2003; véase también el compendio de casos criminales que cobran vida en la pantalla en Rafael Aviña, *El cine oscuro. El placer criminal: crónicas del infierno*, México, Times Editores, 1998.

entramado verbal de pretensión psicoanalítica, es una paráfrasis del cine criminal, la médula espinal de la explicación criminológica sobre la anormalidad psíquica. Ya con su sentido etimológico, la *psique* definida como lo relativo al alma, esta anormalidad penetra las estructuras mentales por encima de cualquier necesidad o lineamiento moral, cualquier anormalidad física o subcultura criminal.

Cabalgar entonces en los terrenos mentales de los personajes, es explorar un material efímero y etéreo desvanecido en cada momento del acto criminal. No obstante, de la misma manera que el crimen derivado de la psique es clasificable para los inexorables dominios positivistas dentro de los desbordados límites de la razón y su reverso, ya *locos*, ya *pasionales*, ya delinquiendo en *amnesia*; el cine muestra el trasfondo criminal simplificando las complejas periferias mentales más allá de los lineamientos lombrosianos.

La anormalidad y perturbación del sujeto fílmico que emerge principalmente en la infancia le obliga cometer los crímenes más atroces. Póngase como ejemplo a Ricardo Narváez (Armando Calvo) de *Romance de fieras* (1954), a quien un golpe en la cabeza le desencadena –dicta el psiquiatra- neurosis traumática y, en consecuencia, dolores, depresión angustiosa y un odio irrefrenable hacia las personas; odio que lo llevará a chantajear y a matar con frialdad extrema. La anormalidad psíquica -no tanto de nacimiento como adquirida- gracias al destino o al entorno, forma una de las explicaciones favoritas de la industria cinematográfica del crimen y, una de las fuentes de inspiración para las obras más exquisitas.

El celebre Luis Buñuel dota a la cinematografía criminal de laberínticos dramas neuronales. *Él* (1952) y *Ensayo de un crimen* (1955) son verdaderas trampas de la psique. Encaminan al espectador a los juegos maquinales de la mente criminal. Qué mente “normal” llega a los intentos de asesinatos y atentados contra la libertad a causa de celos y paranoia como Francisco (Arturo de Córdova) protagonista en la primera; o en la segunda, Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso), también burgués acreditado para construir realidades a partir de coincidencias.

Archibaldo de la Cruz cree gozar de un poder mental desde la infancia. Acompañado de música emitida por una caja musical, maquina la articulación de sus deseos criminales aparentemente hechos realidad, cuando la institutriz

que molesta al mimado y caprichoso niño, muere a causa de una bala perdida de la revuelta revolucionaria que entra por la ventana. Años después, trastornado por la muerte de su esposa, es huésped de una clínica donde amenaza con arma blanca en mano, a una monja-enfermera que sufrirá un accidente mortal minutos más tarde. Una vez más y fuera de la clínica, desea la muerte de otra mujer que pronto es víctima de un suicidio consumado. Su último asesinato imaginario será el de su prometida al descubrir que lo engaña pero, el atormentado amante de la mujer la mata antes que Archibaldo por un destello pasional. Finalmente entre sus diversos crímenes, intentará cometer un asesinato usando un maniquí idéntico a la imagen de la modelo y guía de turistas Lavinia (Miroslava). Pero sus deseos quedarán como eso, como el simple ensayo de un crimen.

Esta obra *sui generis* en la cinematografía mexicana en la que se inscribe también *La gota de sangre* con Alma la supuesta asesina múltiple, desata ambigüedades sobre la explicación del crimen: un asesino que no es criminal, un pensamiento criminal que desea asesinar pero también entregarse a la justicia. Archibaldo de la Cruz es, en consecuencia, un desequilibrado mental que sólo ensaya y nunca ejecuta. Por su parte en *Él*, Francisco sólo emprende pero tampoco liquida. Lo que será para la primera un ensayo, para la segunda una serie de simples tentativas. Corresponde pues, esta explicación, no a los terrenos de la parasicología o los poderes mentales sino a la anormalidad psíquica.

Es pertinente regresar a la obra psicoanalítica *El hombre sin rostro*. Si bien, su peculiar criminal es significativo para la filmografía mexicana, también lo es para explicar el problema criminal. El estilo fílmico rescata propuestas expresionistas tan admiradas por el director Bustillo Oro. El tipo criminal lo tomará más prestado de Jack "El destripador", la leyenda inglesa que asechó en el siglo XIX a meretrices de banqueta que de la mexicana de Goyo Cárdenas el carismático protagonista de la nota roja de fines de los cuarenta, como el público esperaba.²⁹¹ En este caso Juan "El mutilador" que también usa

²⁹¹ Ana Luisa Luna, *La nota Rojo, 1940-1940*, México, Editorial Diana, Editorial Siete, PGJDF, 1996, p. 67-94; cabe anotar que el Dr. Oneto Berenque, es el asesor psiquiátrico para la cinta, y el mismo que estuvo a cargo del criminal de la vida real.

bisturí, se encuentra ante un ángulo de personalidad múltiple que se devela en sueños y en el asesinato efectivo de prostitutas capitalinas y tapatías.

La doble personalidad Juan Carlos Lozano, policía desertor de la carrera de medicina, es causa de una intensa terapia psicoanalítica por parte del Dr. Eugenio Britel. El mutilador emprende una lucha campal con Carlos Lozano, o viceversa. Así sea la explicación criminológica, el tópico pasional de la relación criminal-policía que se manifiesta a la menor provocación en el cine criminal, cobra en esta obra un relevante significado. Carlos, o sea el Mutilador, sufre de recurrentes pesadillas que hablan con “símbolos de carácter sexual” -dirá Britel-, donde aparece un hombre sin rostro, enormes figuras que simbolizan prostitutas y, una fuerte presencia femenina a la que terminaremos personificando como su madre.

Se descubre que los actos de ésta y su enfermizo enamoramiento hacia el hijo, son el detonador de la torcedura psíquica de carácter sexual que se manifiesta en todo momento. Alguna vez por el noviazgo de su sirvienta, alguna otra por la presión erótica de los bajos fondos donde presencia un intercambio de besos, para rezar furioso:

CARLOS LOZANO - Aborrezco venir a estos sitios inmundos, toda esa música que sólo habla a los sentidos, a lo más bajo del hombre, todo es vicio y sombras, todo es espeso y mal oliente, embriaguez y lujuria.

Su vida terminará en el intento de descuartizar a la mujer por la que decidió cortar el lazo de egoísmo con que lo ataba su madre. Ya herido de un tiro expulsado del arma del Dr. Britel, “fulmina” intrínsecamente al Mutilador y, el amnésico agente de policía, muere orgulloso por haber desenmascarado al criminal: ahora un hombre con rostro llamado Carlos Lozano.

Las explicaciones criminológicas de la época, echan mano de las teorías psicoanalíticas en boga para descubrir al verdadero criminal y al detonador de la anormalidad psíquica. “Es la sustitución que en psicoanálisis se llama *transferencia*”, se dirá en un parlamento de *Paraíso robado* cuando el Doctor Carlos de la Vega (Arturo de Córdova) es reemplazado por el prometido - aparentemente muerto- de una mujer esquizofrénica.

Anotemos que en un film cuyas causas criminales sean mentales y, en la medida que estas anomalías sean más profundas, regularmente el cuadro

relacional de los oponentes se transforma de policía-criminal a psiquiatra-criminal, resaltando la importancia de un universo simbólico en buena medida predominante sobre el universo factual. Como para las mujeres marcadas el cirujano plástico es una figura elemental, para el enfermo mental será el psicoanalista o el psiquiatra, frecuentemente especializado en criminología, en sus técnicas y métodos.

Por su parte, el mito de la modernidad se expande a todos los ámbitos de los modos de representación de la época y, el crimen –o el criminal trastornado- no es la excepción. “Llevarla a la ciudad de México y someterla a los tratamientos de la ciencia moderna”, dice el psiquiatra al Dr. Carlos de la Vega refiriéndose a Marcela (Irasema Dilián) en *Paraíso robado*. Aunque no precisamente una criminal ni el doctor un criminalista, ella es sometida a una intensa terapia por la actitud demencial que un accidente de tren -donde se supone muere su prometido (criminal) y su tío (diplomático)-, le origina justo antes de su boda. En esta obra como en casi todo cine mexicano de crimen de la época, a partir de un triángulo amoroso se tejen las jugadas de intriga entre el amor y el crimen pero, como otros melodramas psicológicos -en este caso muy parecido a *El hombre sin rostro*- la anormalidad psíquica retrasará cualquier resolución y encuentro satisfactorio.

Los argumentos que parten de la mente del anormal, trastornada y amnésica, bien puede tener un campo infinito de posibilidades pero, salvo en ocasiones, este cine mantiene un esquema que se abanica entre el conflicto pasional y el criminal con resoluciones estereotipadas. Amor, muerte, crimen y amnesia son las apuestas básicas que construyen este modo de representación. *Playa prohibida* (1955) y *Apasionada* (1952) -como en *La gota de sangre* (Chano Urueta, 1949)-, pueden reforzar el supuesto con sus personajes atormentados por el olvido. A Isabel (Rosana Podesta), personaje de la primera, le imputan un crimen que no cometió aunque, cree haberlo hecho y asumir la culpa; su enamorado Arturo no tarda en salvarla y revelar la mentira cultivada por su amnesia. De la misma manera en la segunda película, al Sr. X (Jorge Mistral) como lo llama un policía -Jorge Silva o Jorge Zavaleta (el nombre verdadero)-, se le inculpará principalmente por un robo que nunca consumó, y al final, también enloquecido, será sentenciado por otro que sí efectuó.

En esta explicación los crímenes que se cometen, principalmente asesinatos, son muy distintos a los que saltan a la vista por la explicación subcultural y poco parecidos a la de la especie criminal. A pesar de ello, siempre surge la explicación en disyuntiva. En *La mujer y la bestia* (1958) nos muestra un trastorno mental que se manifiesta nuevamente como en *El hombre sin rostro* en la doble personalidad. El desdoblamiento de la personalidad genera el crimen. Por una parte Laura (Ana Luisa Pelufo) es una enfermera de conducta moral intachable, por otra Vicky, la supuesta hermana gemela es de conducta “moralmente inferior”, según describe la enfermera. Una vive de día, la otra de noche. Una salva enfermos la otra mata rieleros. El detonador que hace explotar su anormalidad psíquica es la muerte de su hija arrasada por una locomotora cuando su pequeño pie se atora en la vía. A Vicky le es imposible salvarla pues varios rieleros la alejan del lugar para violarla. Sin embargo, como explica el psiquiatra del film, “ella no tiene la culpa de su condición, Vicky es otra de las víctimas de las enfermedades causadas por los desequilibrios que la sociedad produce”.

Aquí entramos en la disyuntiva. El entorno será causante de los males psíquicos, sea en los perímetros de la subcultura criminal o en el lecho de la institución familiar, sea a partir de un detonador de la información genética o de un acontecimiento atroz para cualquier mente humana. A fin de cuentas, desde este marco explicativo, el criminal nace pero también se hace. Según dictan las películas, cualquier anomalía congénita no desplazará sus ansias criminales si no se presenta el ambiente propicio para ello, pese a que los asesinatos “son una satisfacción del instinto”, como indica el Dr. Britel.

3.3.2 La marca del destino: criminal por apariencia

Las explicaciones por causas biológicas y de la especie –aunque recurrentes en el género de terror- no son la más explotadas en la cinematografía criminal mexicana de la época. Esto no indica que de alguna manera no quede implícita a lo largo de su desarrollo. Hemos señalado que en el cine, el criminal biológico no prescinde necesariamente de fealdad extrema o de un aspecto netamente “anormal”, pero variedad de criminales ausentes como figuras principales en el

cuadro de la historia, constantemente muestran malformaciones o simplemente alguna irregularidad física.

Lo que podría ser incluso una explicación teológica, es una postura tácita desde la etapa temprana de nuestra cinematografía. Tal como el Chato René de *Corazón de fiera*, la fealdad del Buitre en *El puño de hierro* (1927) - aunque por el contexto al interior del film sabemos que se gesta en una subcultura criminal- es tal que en realidad semeja un buitre humano. En otros films, ciertos ayudantes del antagonista advierten en su aspecto una diferencia extrema al físico “normal”, es el caso del asistente del científico Ogden (Carlos Riquelme) en *Ladrón de cadáveres* (1956) y de muchos otros films de luchadores.

Una de las tendencias ideológicas del cine mexicano, será encontrar el mal -más allá de las condiciones biológicas- en el destino de la apariencia como condicionante del criminal. Es decir, surgen jugadas por designación y en determinado momento llevan al personaje, o se lleva a sí mismo, a delinquir o integrarse de alguna manera al entorno criminal. En este sentido la anormalidad física no congénita, podría decirse, cobra significado similar al criminal nato. He aquí de los binomios maldad-fealdad física y, destino-entorno, la aparente fricción de un enlace interpretativo.

La inevitable alteración física por la fatalidad del destino, regirá una constante: la desgracia del criminal a partir de la desfiguración del rostro, principalmente en las mujeres, sean cicatrices o malformaciones causadas por su incursión en una subcultura criminal. Estereotipadamente, el título de *Mujer marcada* (1957), con todo y la melodramática postura moral de los cánones sociales, es un tópico que atraviesa la cinematografía de mediados de siglo. Variedad de melodramas cuentan con personajes marcados y flotantes en la ambigüedad moral del submundo criminal. Marucha (Sarita Montiel) de *Piel canela* (1953) por “haber nacido en un sótano inmundo entre ratas”, le causan un desfiguro las pequeñas bestias. Alicia Robles (Rosa Carmina) en *Noche de perdición* (1951) es marcada –por mantener su honor intacto- a causa del fuego que consume la casa cuando la intenta violar sin más disimulos el promotor de Río de Janeiro, sencillamente –manifiesta el agresor- para “calmar esta sed que me devora”. Incluso se concibe como un castigo tan grave como la muerte:

“te voy a marcar el rostro antes de matarte”, dice el charro Pancho a Rosa (Rosa Carmina) en *Gángsters contra charros*.

Otras mujeres, ya por el destino, ya por el entorno, tendrán una doble fatalidad condicionada por su anormalidad física. Leonor (Leticia Palma) protagonista de *Hipócrita* (1949), es marcada por un contrabandista después de matar al padre de ésta, colocándose sin opción en las fauces del crimen. Aunque intervenga el cirujano plástico, llevará intrínseca la maldad tejida por las redes y ambientes de la subcultura del crimen.

Pero la anormalidad externa no es una sentencia axiomática y, en una aparente contradicción, podría decirse que todo criminal está destinado. No es el argumento que pretendemos forjar, aunque en films surge la exégesis del destino como marca y factor criminal, la explicación no versa únicamente en la apariencia anormal. Tras una bella apariencia puede esconderse un destino que, más que llevarlo por sí mismo al crimen, lo inserta sin opción alguna en una atmósfera de robos y asesinatos, ¿o se podría decir en una subcultura criminal?: “No sé por qué me persigue el mismo destino criminal”, reclama la Jarocha al develar su árbol genealógico y una vieja tradición familiar a su novio el archivillano Enrique Vidal (David Silva) en el *Desalmado*.

3.4 El entorno como condicionante criminal

3.4.1 De la aspiración y el aprendizaje a la emoción de delinquir

No pocas veces la incursión criminal es motivada por un fuerte deseo para obtener o mantener cierto nivel de vida, Nicole Rafter le llama por “aspiración y añoranza”, cuya explicación racional entiende a los criminales desde el libre albedrío. Su explicación parte, además de factores internos, también de factores externos que pueden ser pertenecientes o no a una subcultura, que incluso se origina de necesidades propias de la clase social o –como el espectador- por una necesidad emocional: aspiración, sueños por cumplir, tedio, aburrimiento o hastío.²⁹²

²⁹² *Op.cit.*

Los personajes de esta tendencia, incluso desde los primeros pasos del cine sonoro, son criminales o figuras trágicas que navegan en un dilema ético como El suavecito (*sic*, 1950) para darse la buena vida sin trabajar, Luponini (*sic*, 1935) por el desprecio que sufre a causa de la pobreza, Oscar en *Crimen en la alcoba* (1946) que mata a su tío millonario para obtener grandes sumas de dinero y saldar sus deudas, añádase el gángster Álvaro en *Los misterios del hampa* (1946) roba porque la “honradez no es sino un estorbo –dice-, voy a vengarme de lo que pasó con mi madre, muerta en el quicio de un portal, mendigando. Voy a vengarme del hambre que he pasado. En adelante dejaré de ser bueno y seré malvado”.²⁹³ Incluso algunos someten su existencia al goce de lograr cometidos que les dan sentido de éxito. Es decir -de la misma manera que el espectador-, logran una simple y gran emoción por delinquir como las devoradoras Isabel de *Donde el círculo termina* (1955), Ada Romano o el profesor Karín de *En la palma de tu mano* (1950), Enrique Vidal en *El Desalmado*, Gabriel en *Ley fuga* (1952), el Dr. Ogden en *Ladrón de cadáveres*, entre una extensa lista que combina y se funde en mayor o menor medida con cada uno de estos factores.

El diálogo celebrado en *Media noche* durante el encuentro entre Cora (Elsa Aguirre) y Daniel Benítez (Arturo de Córdova), amen de estar insertos en una subcultura criminal en tensión con la explicación de aspiración y/o añoranza, es un excelente ejemplo del triángulo amor-emoción-dinero que traza el cine criminal. Después del satisfactorio golpe de las joyas y al llegar al camerino del cabaret:

CORA -Ya estaba inquieta, cómo te fue.

DANIEL BENÍTEZ -Con suerte.

CORA -Tenía tanto miedo.

DANIEL BENÍTEZ -Pobre Robles no puede conmigo.

CORA -Te gusta la emoción.

DANIEL BENITEZ - Me divierte...

Ella reitera su gusto por el dinero y las joyas pero, dice:

²⁹³ Juan Orol describe a su personaje; citado por Carlos Monsivais, “Se sufre pero se aprende” en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones El milagro, Imcine, 1994, p. 138.

CORA -... Hay veces que siento que puede haber otra vida con menos emoción desde luego, menos dinero, pero más tranquilidad...

DANIEL BENÍTEZ - Es una versión, una falsa teoría. Para mí el amor sin dinero es un chiste.

CORA -Tienes razón...

De la misma manera, con tintes deterministas, Johnny Carmenta (como el gángster Álvaro en *Los misterios del hampa*, 1944) en *Gánsters contra Charros*, a causa de una vida precaria y de privaciones, de una vida honrada y aburrida, decide aprender otro oficio y cumplir sus aspiraciones por un medio más factible.

JOHNNY CARMENTA - Qué traigo... Que no trabajo más. Ya me cansé de burrear y de ser pobre honrado durante veinte años sin provecho alguno. Ya ves lo que vale la bondad y la honradez: mi mujer se fue con otro dejándome sin camisa.

Para mí se acabó el trabajo, ahora mismo me voy a ver a ese tal Reinaldo para que me inicie en algo más productivo ¿Vienes conmigo?

COMPAÑERO DE CASA -No manito, no soy amigo del peligro ni me gustan las aventuras...²⁹⁴

Por ello, Johnny Carmenta comienza su entrenamiento en box, lucha libre y demás conocimientos de ataque, defensa personal y actividades delictivas, para terminar diciendo “esto es lo que me gusta, robar en grande o no robar”. No olvidemos a El Novelas (Ramón Gay) personaje de *Paco el elegante* (1950) que, con tintes metatextuales, dice gustar de lecturas de historieta sobre colegas extranjeros “para aprender los métodos de los gánsters gringos”, no sin ser recriminado por El chapo (José G. Cruz) en defensa de la técnica y metodología nacional: “voy, pos aquí tenemos los nuestros”.

Si el aprendizaje es parte del proceso criminal cinematográfico a causa de una vida gris y miserable, la emoción es la energía motora, una necesidad fundamentada en la aventura criminal, gracias al suspenso de su ejecución

²⁹⁴ El diálogo tiene gran similitud con la explicación del protagonista de *Los misterios del hampa*, lo que cambia es la esposa infiel por la madre muerta.

interminable como la de Paco el elegante, Daniel Benítez o –pese a ser considerado criminal nato- también El Chato René. Es en fin, una ejecución que, ya de añoranza, ya por aspiración o ya subcultural, culmina en el mito del criminal, en la ejecución que no termina nunca y siempre es seductora:

DANIEL BENÍTEZ - Un golpe más y estaremos al otro lado. Después nuestra vida; Habana, Río, Buenos Aires. El mundo entero contigo...
¿Aceptas?

3.4.2 Subcultura criminal y el oficio de delinquir

La explicación que recae en el entorno y especialmente en la subcultura criminal, goza de extrema popularidad en el cine mexicano. En la inmensidad del corpus cinematográfico podríamos citar films que van desde *El automóvil gris* (1919) o *El puño de hierro*, pasando por *Los olvidados* (1950) hasta muchos de los seriales de Santo El Enmascarado de Plata (a partir de 1958). La trayectoria de este rubro muestra el intento por rescatar una realidad social acode a la tradición que se había venido forjando con los documentales revolucionarios. De ahí que el cine comience por exhibir los componentes culturales “realistas” propios del crimen, de una sociedad ávida de ponerse en escena.

Desde esta perspectiva, el cine como la criminología, asimila al delincuente bajo la lente de la especulación cultural argumentando que “existen grupos típicos enemigos de la sociedad”.²⁹⁵ Según esta postura, crimen y criminal deben valorarse en el campo cultural, pues el individuo criminal siempre actúa de forma antisocial dentro de la vida de un pueblo. En otras palabras, el crimen se encuentra en la personalidad del sujeto y en los factores provenientes del mundo circundante. El criminal es un ser antisocial inmerso en un perímetro imaginario –recuérdese la metáfora de la pecera- y subjetivo del crimen. Sólo se comprende desde su naturaleza social.²⁹⁶

En armonía con la teoría crítica, la posición criminológica del conglomerado fílmico es determinista y situacional, recae en el entorno del sujeto sujetado por los estragos económicos, políticos y, por supuesto,

²⁹⁵ Froilan Manrique Pacora, *op.cit.*, p. 365.

²⁹⁶ *Ibid.*

sociales. Una serie de proposiciones ideológicas han descargado las causas criminales en los resultados extremos del sistema capitalista: el consumo desmedido, la extrema pobreza, la extrema riqueza, el trabajo alienado, la confección de una amplia diferencia de clase.

En muchos casos, el crimen se torna un túnel de ambición para superar o alcanzar la igualdad socioeconómica de los privilegiados del sistema o, simplemente, a causa del resentimiento social que subraya una constante vida de explotación y sin futuro. Los sujetos no son seres anormales sino de *conducta desviada* de los procesos sociales normales. La violencia se origina de la violencia social: es el caso de Ventarrón (*sic*, 1948), de El Bruto (*sic*, 1952), de los delincuentes juveniles recreados de los archivos judiciales en *Los olvidados*. Básicamente los sujetos criminales son confeccionados a causa de la pobreza y la carencia de oportunidades. “Esta maldita miseria que ya me tiene aburrido”, dice Johnny Carmenta (Juan Orol) en *Gángsters contra Charros* cuando decide ingresar al mundo del hampa.

Los personajes criminales conforman o, se forman de una subcultura dependiente de una cultura más amplia, lo que Marvin E. Wolfgang en su tratado sobre la subcultura de la violencia, designa como *cultura generatriz*, una cultura de la que se desprenden elementos subculturales como brotes del mismo sistema de valores. La cultura generatriz también comprende involuntariamente a la subcultura de valores opuestos o contrastantes y “las variaciones del sistema central de valores oscilan desde una hiperafirmación de algunos de sus componentes hasta la recusación extrema de ciertos elementos capitales”.²⁹⁷ En ese contexto decir “estamos obrando fuera de la ley” -como reza Wolf Ruvinskis al representar a un hampón cuando sus compinches desobedecen al jefe de la banda en *La noche avanza* (1951)- cobra un sentido subcultural.

Debemos anotar, que el criminal se encuentra inserto en un contexto criminal inmediato que va desde los contornos vecinales hasta tradiciones familiares que pueden o no ser ajenas a una serie de carencias económicas e inclinarse más hacia la ambición desmedida o a la herencia del entorno. Es decir, existen a su vez varios tipos de subculturas criminales que se desplazan

²⁹⁷ *La subcultura de la violencia*, México, F.C.E, 1967, p. 117.

en una diversidad de esferas e instituciones que bien pueden ser políticas, es el caso de *Distinto amanecer* (1942), *La sombra del caudillo* (1960), *¡Yo sabía demasiado!* (1959); bien de científicos como en *El Enmascarado de Plata* (1952), *Ladrón de cadáveres*; del submundo de los bajos fondos que practican la estafa, el robo o el asesinato con *México nunca duerme* (1956), *Asesinos en la noche* (1956), *Cabaret Shangai* (1949); del barrio *Los olvidados*, *Diablillos de arrabal* (1938); incluso policiacas como *Ley fuga*.

Fuera de cualquier diferencia sociocultural, todos se encuentran insertos en la “subcultura de la violencia”, es decir, se valora a la violencia como un componente integral de una subcultura que experimenta altos índices de homicidio. El mismo Wolfgang, en un artículo que versa sobre la interpretación del homicidio en la subcultura, asegura que

mientras mayor sea el grado de integración del individuo dentro de esta subcultura, más grande será la probabilidad de que su comportamiento sea a menudo violento, o podemos asegurar que hay una relación directa entre los porcentajes de homicidio y el grado de integración en la subcultura de violencia a la cual pertenece el individuo.²⁹⁸

En el cine criminal, los porcentajes altos de violencia tienen relación con el grado de integración de una subcultura, un alto índice de victimarios y víctimas corresponde en buena medida a una subcultura de la violencia. Constantemente las víctimas surgen del mismo contexto. Véase, entre Ninón Sevilla en *Sensualidad* (1949), *Aventurera* (1949) o *Víctimas del pecado* (1950), una larga lista de prostitutas que juegan los dos roles, ya víctimas de algún proxeneta o dueño del cabaret, ya victimarias “como un estímulo agresivo y amenazante que exige defensa inmediata y contra-ataque”²⁹⁹ regularmente hacia hombres honrados, cuyo error no va más allá del tímido contacto con la subcultura criminal para alcanzar el mito erótico de los bajos fondos.

Wolfgang también observa que “existe siempre una corriente temática de la cultura, una subética o una selección de valores que han venido a

²⁹⁸ Mervin E. Wolfgang, “Subcultura de violencia. Análisis interpretativo del homicidio” en *Criminalia*, México, Ediciones Botas, año XXVIII, num. 3, 31 de marzo de 1962, p. 642.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 645.

diferenciarse de lo que son dentro de la cultura total”. La escala de valores de la subcultura criminal cinematográfica, puede coincidir o no con el sistema que le subordina, en dado caso se genera entonces una escala propia tomando en la mayoría de las veces como el más alto de ellos la lealtad o la fidelidad y el más bajo la traición; “cualquier norma o cuadro de valores debe ser capaz de gobernar la conducta en una variedad de situaciones para que puedan clasificarse legítimamente como reacciones obligadas y previstas subculturalmente”.³⁰⁰

Es claro el marco normativo en *Ventarrón*, por ejemplo, en la ejecución del juicio entre criminales bajo los estatutos de la ley del hampa, ya que “es ley del hampa que todos los acusados tengan derecho a defenderse. Si nuestro mismos enemigos, en sus propios tribunales nos permiten defendernos ¿qué, nosotros vamos a ser menos justos que ellos? ¡No!”, dice Ventarrón a los mendigos y delincuentes que imploran la muerte para los traidores, pues “el que canta acaba ronco” amenaza el mendigo que toma el rol de fiscal en la guarida llamada “El mesón de los dormidos”.

Rosa, mujer fatal de *Gángsters contra charros*, se defiende ante una calumnia que la tacha de perversa e hipócrita y responde cínicamente: “puede que exista algo de perversidad en mi alma... pero de hipócrita no tengo nada”. Es evidente la alteración de los valores de la cultura generatriz. Si la hipocresía es un valor social coincidente, valores como la perversión serán completamente disonantes con la cultura hegemónica o generatriz. Existe cierto motor perverso en la vida del mundo delincencial, como el hombre y sus características antisociales. La mujer fatal es tenazmente maléfica y destructiva, de desbordante sexualidad, erotismo subyugante, o bien, subyugado. Ella, en su invariable constitución recibe un castigo a causa del deseo por el dinero-amor-emoción. Su relación con el hombre esta sostenida por el robo, la estafa, la extorsión y el asesinato, en general, por la trasgresión del bienestar social (principalmente familiar) que altera el marco normativo y valorativo de una cultura más amplia.

Podríamos rescatar cientos de citas de la cinematografía criminal que invierte o simplemente modifica los valores de la cultura. Coincidentes valores

³⁰⁰ *La subcultura de la...*, op.cit., p. 121 y 126.

tanpreciados como el amor o tan menospreciados y disonantes como el “trabajo honrado” en su cabal comprensión para la subcultura criminal, son básicos para la escala de valores en este sujeto fílmico. Por una parte, trabajo en calidad de explotación y, por otra, de pobreza y privación de bienes y servicios que incluyen –desde esa óptica patriarcal que rige las representaciones- mujeres, joyas, viajes, diversión, pero sobre todo, poder.

En una visión irónica que parafrasea el código moral inverso, Chanchomón cuestiona al jefe de la organización criminal Daniel Benítez en *Media noche* quien, mientras esperan la avioneta con el botín de las joyas, declara su relación amistosa con el comandante de la policía Enrique Robles.

CHANCHOMÓN - Y no le da vergüenza andar de amigo de los policías.

DANIEL BENITEZ - Así es la vida Chanchomón.

Desde niños Robles y yo teníamos ideas opuestas, tal vez sea por eso que nos encontramos siempre. Él soñaba con ser el rey del hampa...

CHANCHOMÓN - Muy moral

DANIEL BENITEZ - ... Y yo un gran detective.

CHANCHOMÓN - Inmoral...

Con todo y su sarcasmo simplista, el diálogo da luz sobre las implicaciones valorativas y conceptuales de una subcultura que se va definiendo -como hace notar Wolfgang- a través de “juicios de valor o todo un sistema social de valores que, siendo parte de otro sistema más amplio y central, ha cristalizado aparte.” Sus valores segregan los de la cultura más amplia obstaculizando y creando conflictos para la integración plena, teniendo como resultado “el aislamiento normativo de la subcultura y su propia solidaridad.”³⁰¹

En el cine, la subcultura criminal también está determinada por un espacio-tiempo. Los aspectos ecológicos, principalmente un ambiente urbano, sustenta áreas de concentración delictiva, sea el cabaret o el barrio, y los factores temporales, básicamente el nocturno, son de suma importancia para su cabal comprensión. *Cabaret Shangai*, *Salón México* (1948), *Dancing* (1951), *México nunca duerme*, son ejemplos de las decenas de films donde el factor ecológico es determinante de la subcultura criminal.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 122.

Prostitutas, pachucos, cinturitas, proxenetas, gánsters, adictos y varios delincuentes menores tejen sus redes criminales, sus creencias, sus mitos, sus valores, incluso su propio lenguaje o “antilenguaje”:

DANIEL BENITEZ - Ya cálmala valedor, no puede un balín aplacerarse y andar derecho para que...

COMANDANTE ROBLES - Vamos, vamos, otra vez hablando en caló... No me gusta ya sabes...

Más allá de un necio caló en *Media noche*, se construye un lenguaje reelexicalizado que monta palabras como sustitución, claras por sus componentes de actitud. En otras palabras es un lenguaje sobrelexicalizado, una forma de competencia y alardes verbales que buscan sustituciones de todo tipo de palabras.³⁰² En esta misma línea y después de la discusión sobre la carrera del criminal que culmina con estas frases, se pretenderá en *Media noche* la captura de Daniel Benítez, y en un reten revisan los documentos de los pasajeros del autobús. Para evitar ser capturado, Benítez ordena a Chanchomón que le entregue su arma y simule robarle la cartera para despistar a los policías:

DANIEL - Dame tu fusca

CHANCHOMÓN - Entons qué hago, ¿le cubro la retirada con despiste y usted se faja?

DANIEL - No, a la hora del abrinque, embáísame la buchaca trasera para armarla gorda, y aguantas vara.

El antilenguaje dibuja las oposiciones binarias en el contexto cultural. Hampón y policía no sólo claman sus diferencias laborales sino, como un fijador de identidad, esgrimen en frases y palabras la representación de una estructura social distinta, una realidad social normal y otra alternativa con su sistema de valores, sanciones, recompensas y castigos, en todo caso designada como anormal.

La subcultura criminal constituye una diversidad de instancias o instituciones sociales aparentemente ajenas a las del hampa, sean médicas: con criminólogos, médicos generales o psiquiatras; jurídicas: con jueces,

³⁰² Véase M. A. K. Halliday, *El lenguaje como semiótica social*, México, F.C.E., 1982.

fiscales y abogados; u otras discrepantes ya como antagonistas, ya como protagonistas, es el caso de las instituciones policiacas: con detectives, comandantes y gendarmes, estén del lado de la ley y del orden social o bajo las actividades delictivas. El crimen es sólo el eslabón más fuerte al que se unen las demás instituciones. Así, policías, criminales y sociedad, constituyen la triada de la subcultura criminal, de un contenedor donde muchas de las veces no hay escapatoria: “Un golpe más y...”

3.5 Veredicto final

“El hombre juzga el crimen según su conveniencia”. Tal tesis, en palabras de Pablo (Arturo de Córdova) en *El esqueleto de la Señora Morales* (1959), podríamos tomarla como corolario de este capítulo. Una interpretación –“a nuestra conveniencia”-, consigue sugerir que las posturas y enfoques de los directores sobre la criminalidad son producto y resultado de una ideología social tejida por la realidad y la ficción, por el crimen efectivo (cotidiano o atípico) y la tradición criminológica encausada por los medios masivos de comunicación.

Indica además, que las miradas de los directores, en tanto autoridades morales e intelectuales, construyen relatos moralizantes de alcance masivo que no sólo dibujan el pensamiento social sobre el crimen, sino también echa a andar un importante aparato moralizador que mantiene -aunque algunas miradas cuestionen- creencias y prácticas en boga consideradas convenientes para la convivencia entre los individuos.

La explicación que circula por el circuito imaginario del crimen, surge por los problemas, las preocupaciones y las expectativas que acechan a la sociedad que le es contemporánea. Como hemos argumentado, el film criminal tiende a reflejar la teoría criminal a partir de las creencias en boga y muestra ciertas ideas sobre las causas del crimen, develando los cambios de mentalidad en los diversos periodos de la cinematografía autóctona según su propia problemática.

Por tanto, al tomar en cuenta que el cine en su representación ideológica otorga una explicación popular sobre las causas del crimen, implantando

valores y creencias, así como modos de conducta a una amplia gama del espectro social, encontramos que éste -en tanto importante medio reconstructor del pensamiento social-, puede considerarse una autoridad cultural para abordar, explicar y proponer aspectos cruciales sobre el problema del crimen.

Capítulo 4

La pantalla punitiva.

*Tú no tienes la culpa,
yo tenía que terminar así algún día.*

Yolanda³⁰³

*No importa el nombre que lleve el que uno mata,
la sangre cae inevitablemente en quien la derrama.*

Raúl del Río³⁰⁴

4.1 Introducción/Interior pantalla/Resolución del drama: el control de las ideas

Hablar de crimen es, en mayor o menor medida, evocar al castigo. Incluso se ha argumentado desde la concepción formalista de la ley penal, que “los delincuentes no son castigados porque son culpables, sino que son culpables porque son castigados”.³⁰⁵ Suficiente razón para indagar –como parte de la criminología del cine- en los motivos que llevan a legalizar, al menos ideológicamente y a partir de las representaciones y, en la dramaturgia cinematográfica del crimen, la privación de aspectos de extrema importancia para el ser humano: sea la libertad, la propiedad privada o incluso la vida; pero también a detectar la forma en que se cultivan ideas sobre la justicia, el bien y el mal. Indagar pues en este aspecto de las representaciones, también conduce a la objetivación del criminal más que del crimen (pues se necesita del criminal, no del crimen para fijar la sentencia) pero de mejor manera, a esta objetivación en relación al poder/castigo.³⁰⁶

³⁰³ Personaje interpretado por Emilia Guiu en *Los amantes* (Fernando A. Ribero, 1950)

³⁰⁴ Personaje interpretado por Raúl Ramírez en *Donde el círculo termina* (Alfredo B. Crevena, 1955)

³⁰⁵ M. Laignel-Lavastine, *Compendio de criminología*, México, Editorial Jurídica Mexicana, 1959, p. 12.

³⁰⁶ Son dos líneas de objetivación del delito y del delincuente; por una parte el tema de objetivación científica, el enemigo público que cae fuera del pacto porta un fragmento de la naturaleza: monstruo, loco, enfermo, anormal; por otra, la medición de los efectos punitivos de los criminales actuales o eventuales, un campo de prevención y puesta en circulación de representaciones y de signos, la orientación de certidumbre y de verdad, la adecuación de penas a variables cada vez más finas; Michael Foucault, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1978, p. 106.

La preocupación por el castigo, entendido como todos los medios y procedimientos destinados a prevenir y/o sancionar el delito, ha atravesado distintos campos como el teológico o el jurídico, incluso formas de representación en el campo artístico, acúdase a la literatura, la pintura, la escultura o a la música.

Si bien Foucault asegura que los procesos de objetivación en el ejercicio del castigo, no vienen exclusivamente de las sensibilidades ni de la razón científica sobre lo que es ese hombre al que se castiga, sino de las tácticas del poder,³⁰⁷ nuestro resorte argumental -como David Garland- parte de la reflexión de que existen “zonas” donde “las sensibilidades y mentalidades tienen implicaciones importantes en las maneras de castigar a los delincuentes. Los patrones culturales –dice- estructuran las formas en que concebimos a los criminales”,³⁰⁸

En ese sentido, a saber que el castigo no es un ritual legible sino representación y que el arte de castigar debe apoyarse en toda una tecnología de la representación,³⁰⁹ creemos que las artes o medios de alcance masivo en la actualidad, como parte de esa tecnología, juegan un papel elemental en la construcción de mentalidades y sensibilidades, del pensamiento social sobre el castigo.

Habrá que puntualizar: para la penalidad correctiva no es la representación, sino el cuerpo, es el tiempo, son ejercicios del castigo lo que interesa, y no signos propios de la representación de los castigos con emparejamientos (a tal delito tal castigo, parejas de representación de valores opuestos) que funcionan en el elemento de la publicidad:

Escenas punitivas que los establecen, los refuerzan a los ojos de todos, discursos que los hacen circular y revalorizan a cada instante el juego de los signos [...] Dos maneras, pues, bien distintas de reaccionar a la infracción: reconstruir el sujeto jurídico del pacto social, o formar un sujeto

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ David Garland, *Castigo y sociedad moderna. Un estudio de teoría social*, México, Siglo XXI, 1999, p. 230.

³⁰⁹ Michel Foucault, *op.cit.*

de obediencia plegado a la forma a la vez general y escrupulosa de un poder cualquiera.³¹⁰

Sea como medio de comunicación, institución o como arte de alcance masivo, el cine constituye el principio de una comunicación simbólica, un importante aparato publicitario, un sensibilizador y reproductor ideológico que contribuye no sólo a la definición del castigo, sino también a su aceptación y ejecución en el marco social. Es, por tanto, parte del castigo como función social, pues bajo el auspicio de la teoría del control social, el criminal no desafía la ley del soberano, sino los principios mismos del pacto social. Su principio no es el dominio de la ley (prohibiciones) sino la norma (costumbres) donde se suprime el suplicio del cuerpo por el control de las ideas, es un nuevo arte de castigar.³¹¹

Es clara -al menos hasta los años sesenta- la presencia de una tradición moralizante heredada directamente de la literatura decimonónica. Sin embargo, si esta literatura se exponía limitadamente a un público letrado de clase media o alta en búsqueda de entretenimiento o de consejos morales,³¹² el cine acapara -pese a alguna efímera resistencia- diversos sectores sociales, sea o no público letrado. De esta suerte comienza con el gran espectáculo de masas, una mayor proyección y difusión de la ideología y la moral burguesa en aras de un imaginario de cohesión social, muchas de las veces de corte nacionalista. Paradójicamente, el cine asume la función de dos sistemas: el feudal y el capitalista, pues el castigo tiene tanto la función de espectáculo (propio del primero) como la función de ortopedia moral (del segundo).³¹³

A saber que el grueso de narraciones criminales de la época parte de la premisa emparentada, entre otras, a la idea de que “el crimen no paga, o bien, el daño excede el beneficio” (regla de la *cantidad mínima*) y la idea del delito asociada a idea de castigo (regla de la *certidumbre absoluta*), a la que refiere Foucault en la *semiotécnica* del poder de castigar (un juego de

³¹⁰ *Ibid.* p. 133 y 134, Foucault indica que deducir del castigo el delito es la mejor manera de proporcionar el castigo al crimen, hasta llegar a un castigo que sea lo menos arbitrario posible y logre disminuir el deseo que hace atractivo el delito.

³¹¹ Foucault indica en *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*, Madrid, La piqueta, 1990.

³¹² Véase, Elisa Speckman, *op.cit.*

³¹³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar, op.cit.*

representaciones y de signos que circulen en el ánimo de todos),³¹⁴ podemos preguntarnos de manera general, ¿qué desenlace, es decir tipo de castigo, conlleva la ejecución del crimen al final o al principio de la estructura dramática?, ¿qué ideología social -incluso jurídica o religiosa- se reproduce en la aplicación y justificación del castigo en la pantalla?, ¿cómo se conjugan los valores sociales o individuales para sentenciar y castigar al criminal?

Antes de continuar, es necesario especificar que la orientación criminológica estipula dos grandes teorías, dos ángulos sobre el castigo: por una parte el *utilitario*, por otra el *retribucionista*. El primer ángulo, como teoría “consecuencialista”, cuestiona el beneficio del castigo y sólo justifica moralmente su aplicación en función de las buenas consecuencias que deriva; el otro ángulo ha gozado de mayor popularidad a través del tiempo, la justificación moral recae en el merecimiento del criminal culpable y no en los beneficios que resulten de la pena.³¹⁵ Así, mientras la teoría utilitaria concibe el castigo como una experiencia displacentera, la teoría retribucionista más cercana a la ley del talión (ojo por ojo y diente por diente), soporta un goce intrínseco en cada ejecución, ciertamente se antoja más cercana al escarmiento.

Con todo, bajo el auspicio del merecimiento y del goce de castigar, la mirada de los cineastas -como la del espectador- sanciona el crimen desde varias instancias que cruzan sus fronteras a la menor provocación. Con tal acotación, se localizan films adscritos a más de un tipo de castigo. Un argumento puede concluir con el/la protagonista encarcelado/a, pero imponer su sentencia más que por un juicio penal, por una traición de conciencia y por el peso de una moral social. Es decir, puede existir un tipo de castigo, pero varios factores conjugados para desembocar en éste. Por una parte, el castigo y, por otra, el camino hacia el castigo.

³¹⁴ *Ibid*, p. 105, para Foucault la semiotécnica que exige la “suavidad” de la economía del ejercicio del poder de castigar reposa en 6 reglas: 1) regla de la cantidad mínima, 2) regla de la idealidad suficiente (sólo la idea de dolor, el cuerpo para una representación de una pena), 3) regla de los efectos laterales (máxima pena al que se le representa), 4) regla de la certidumbre absoluta, 5) regla de la verdad común (inocente hasta que se demuestre lo contrario), 6) regla de la especificación óptima (código específico para cada infracción, su definición y fijación de penas: pasional, involuntario, irreflexivo, circunstancias extraordinarias [su jurisprudencia]).

³¹⁵ Cfr. Jerónimo Betegón, *La justificación del castigo*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1992.

El poder de castigar en el cine mexicano (con economías y tecnologías del castigo particulares), homogeneizan su ejercicio desde varios ángulos: el teológico, a partir de lo que llamo: a) el castigo divino ligado a una penalidad impuesta más allá de las capacidades humanas a través del destino fatal del criminal; b) un castigo desde el punto de vista social que oscila entre la sentencia y el rechazo impuesto por la opinión pública y la reacción social ante la ofensa y el ofensor; c) el castigo jurídico, con sanciones y sentencia por vía del juicio del derecho penal; d) el castigo policiaco, regularmente priva de la libertad o de la vida al criminal, basado en el modelo argumental del perseguido y perseguidor; e) el castigo subcultural, esto es, el castigo impuesto por el grupo criminal al sujeto agravante del código de valores de la subcultura; y finalmente, f) el autocastigo motivado por el temor o el arrepentimiento ante el peso de una moral social, jurídica o individual.

4.2 Del Castigo divino a la Sentencia social

4.2.1 Castigo Divino

Para el grosor de producciones mexicanas de la época, el castigo divino no goza de mayor popularidad, por lo menos en su sentido manifiesto. Por el contrario, la tendencia justiciera explícita a la que se adhieren los directores, se relaciona más con el resto de la tipología. Pero, en la tarea de “cortar cabezas” pocas veces deja de apreciarse la fuerza e influencia de la divinidad. Esa fuerza consistirá en colocar a lo largo del argumento piezas intercambiables por un sufrimiento como vía a la redención o, como látigo que escribe letra a letra en cada parte del argumento: “merecimiento para el criminal”.

Las constantes sentencias discursivas en decenas de diálogos a manera de aforismos y bajo la ley de Dios, de alguna forma definen la presencia de un destino fatal del infractor al final de la estructura dramática. Aunque la punición se infrinja por cualquier tipo de castigo, el peso de la divinidad manejará en mayor o menor medida, el balance de la justicia en considerables ocasiones. El castigo divino, unifica las transgresiones morales y desplaza a los códigos de clase social, en otras palabras, homogeneiza su ejercicio.

Asimismo, en las mejores lecciones de la ideología judeocristiana y a través de las autoridades o representaciones morales “más sensatas”, el sujeto social será incapaz de emitir juicio a los criminales. El caso de *Que Dios me perdone* de Tito Davison (1947) es significativo para este tipo de castigo tan socorrido por diversidad de melodramas no propiamente criminales. En concreto, el siguiente diálogo muestra que la ley del hombre nunca está sobre la ley divina:

Mario - No seré yo quien la acuse. Ante mis ojos no es usted culpable sino una víctima de la adversidad. Un producto de esta era de tinieblas que pesa sobre el mundo... Sea Dios quien la juzgue y no los hombres, que no saben juzgarse ni a si mismos.

Así sentencia el psiquiatra Mario Colina (Julián Soler) a la heroína Lena Kovach (María Félix) que confiesa: “Dios sabe que luché por evitarlo”, apelando a la magna institución divina que rige la vida de los hombres, y que reclama en la conciencia de Lena la verdad ante todos: su actividad de espía internacional, de prostitución, de robo y de asesinato justificados ante la salvación de una hija recluida en los campos de concentración.

En *Los amantes* de Fernando A. Rivero (1950), Yolanda (Emilia Guiu) después de haber sacrificado años de su vida en la cárcel y de ser privada del amor materno, es atrapada al intentar robar el bolso a la que pronto reconoce como su hija; Raúl (Fernando Galiana) el novio de la joven reclama: “Cómo pides que la dejen libre, estos ladrones necesitan un castigo para que escarmienten”; la cándida Gloria (Angélica María) insinúa, con indulgentes frases, la incapacidad del hombre para juzgar al prójimo. Es de pensarse que mientras la madre se va consternada para soportar una penalidad incorporal o una pena que purga el alma, el sujeto social se antoja incompetente para adentrarse en los terrenos del juicio propio de la divinidad. Al mortal, en tal terreno punitivo, no se le permite el acceso y, aunque existe presión social sobre el ilegalismo (de madre soltera), su aplicación se dicta bajo la ley de Dios.

Para el crimen vinculado a terrenos del género, habrá un castigo específico, pero también un concepto motor justificable: el amor materno, pero, paradójicamente la privación de éste amor desplegará la tortura más atroz que

mujer de la época logre soportar, he aquí el castigo divino para la madre soltera. Julia Tuñón le llama “instinto-emoción” a ese destino, a ese sentido del sacrificio y del sufrimiento que amalgaman las figuras maternas,³¹⁶ sea en lacrimosos melodramas familiares como en *Cuando los hijos se van*, hasta cintas de crimen como *Salón México* o *Víctimas del pecado*, o en otros con cierta dosis de suspenso como *Distinto amanecer* (1943) o la mencionada *Que Dios me perdone*.³¹⁷ Siempre será una forma de redención, a la vez una maternidad negada por naturaleza o por la fuerza del destino: “No ser madre será más que un acto antisocial, un acto contranatural y un acto contra Dios”, serlo –dice Tuñón– “significa, más que ejercer una alternativa de la vida, encarnar la quintaesencia femenina”.³¹⁸

4.2.2 Sentencia Social

“El hombre acusa y castiga, Dios consuela y perdona. He aquí el consuelo que existe entre la justicia divina y la justicia humana”, dice el Cura (José Elías Moreno) en *La perversa* (1953), para indicar de paso, que el castigo social en el cine -que también cruza en cierta manera toda la escala de castigos- se traza por la teoría retribucionista que encuentra en la **opinión pública**, su máxima expresión y una **categoría social** encargada del orden que sanciona otra categoría que está dedicada al desorden.

Aquí, el sujeto social es juez y parte en el ejercicio del castigo del criminal que rompe el contrato y permanece fuera del marco permitido, un enemigo común, un traidor cuyo castigo debe suscribirse en el pacto.³¹⁹ “Ojalá los mataran a todos antes de nacer”, sentencia don Carmelo el ciego (Miguel Inclán) de *Los olvidados* (1950) cuando la bala de un policía atraviesa al joven criminal Jaibo (Roberto Cobos). De igual manera con El Suavecito (Víctor Parra) personaje ejemplar de Fernando Méndez (*Ibid*, 1950) quien, tras haber atestiguado para incriminar a un inocente, aborda el autobús con rumbo a

³¹⁶ Julia Tuñón, *Mujeres de Luz... op.cit.*

³¹⁷ Si bien *Distinto amanecer*, recurre a escenarios de arrabal y al tópico de la fichera hermanamadre (el traslado de un rol a otro) en tensión con la mujer sexual sujeta por el amor platónico y la necesidad económica; la segunda (*Que Dios me perdone*), en un marco de riqueza y cosmopolitismo, echa mano de un nuevo tipo: la devoradora-madre en tensión con la mujer sexual sujeta exclusivamente a la belleza física y al amor maternal.

³¹⁸ Julia Tuñón *op.cit.*, p. 188 y 190.

³¹⁹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar, op.cit.*

Laredo para huir de su responsabilidad como testigo; pronto surgen voces justicieras que comentan el asesinato encabezado en la prensa:

PASAJERO 1 - Yo no sé qué esperan para colgarlos, es el único modo de acabar con estos desgraciados.

PASAJERO 2 – Deberían fusilarlo, así se acabarían todos estos tipos.

PASAJERO 1 - Yo lo tronaba.

Mientras la escena muestra que el castigo es una expresión de la indignación moral de la comunidad -pero también que da forma y gratifica al resentimiento generalizado, al sentimiento de odio que la contemplación de este provoca a las mentes normales-³²⁰ nos damos cuenta que la condena es forzosamente mediatizada y publicitada, representada y codificada en signos, una suerte de ritual punitivo donde el sujeto social participa, sentencia y clama pena de muerte para el enemigo social aunque sea a nivel discursivo, pues en *El Suavecito*, la opinión pública en el fondo sólo activa la traición de la conciencia, y luego, el castigo subcultural hará lo suyo.

No obstante, en este caso, si la sentencia debe ser generalizada como el castigo en pantalla, en el ejercicio real “la ejecución de la pena, en cambio, debe cumplirse en secreto; el público no tiene por qué intervenir ni como testigo ni como fijador del castigo, la certidumbre de que, el preso cumple su pena debe bastar para constituir un ejemplo.”³²¹

Pero la **publicidad** forma parte de la economía del castigo, con imágenes que deben grabarse en la memoria del espectador. “La lección, el discurso, el signo descifrable, la disposición escénica y pictórica de la moralidad pública”. La ceremonia del castigo es la reactivación del código. La publicidad “no debe difundir un efecto físico de terror, debe abrir un libro de lectura”.³²²

Esbozada por el merecimiento -y aunque la Constitución Mexicana acepte la pena de muerte en ciertos casos³²³-, la opinión pública es

³²⁰ Jerónimo Betegon, *op.cit.*, p. 302.

³²¹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar, op.cit.*, p. 129.

³²² *Ibid.*, p. 114 y 115.

³²³ Aunque no se practicara en México, el Senado de la República derogó el jueves 17 de marzo de 2005 la pena de muerte, aceptada según los artículos 14 y 22 de la constitución que indican que podrá aplicarse al traidor a la patria, el parricida, a el homicida con alevosía, premeditación o ventaja, al incendiario, al plagiarlo, al salteador de caminos, al pirata y a los

notablemente más radical que la dictada por el Ministerio Público según la nota de prensa (30 años como pena máxima para el asesinato). Advertimos que las frases de los pasajeros encierran un pensamiento común, que a la luz de lo jurídico no debe proceder, pero emerge cuando la indignación generalizada clama justicia, acaso dictando sentencia de un suplicio en secreto con un castigo corpóreo como procedimiento de **moralización**.

Para cada delito, su ley; para cada criminal, su pena. Pena visible, pena habladora que lo dice todo, que explica, que justifica, convence: carteles letreros, anuncios, avisos, símbolos, textos leídos o impresos, todo esto repite infatigablemente el Código... Y la memoria popular reproducirá en sus rumores el discurso austero de la ley.³²⁴

A la vez, surgen otros procedimientos de moralización en la categoría del castigo social: procedimientos más cercanos al castigo del alma que al castigo corporal. En esta línea, los estigmas sociales alcanzan marcas de mayor profundidad, más que por un crimen, por un ilegalismo social que atenta contra la moral que busca reglas de conducta en las relaciones de los demás. Así comienza la prescripción técnica de la normalización para las conductas amorales que son más castigadas. En *Crimen y castigo* (1950) Ramón (Roberto Cañedo) dice a Sonia (Lilia Prado) que debió robar o matar pero no prostituirse. De la misma manera que Violeta (Ninón Sevilla) de *Víctimas del pecado* -que asegura: "Nosotras no tenemos derecho a tener hijos"-, el mayor delito de la abnegada madre de *Los amantes*, y de muchas más mujeres de celuloide de la época, es adscribirse como fichera o prostituta o ladrona bajo el cobijo del submundo criminal y de los bajos fondos nocturnos: sacrificio que soporta -nótese la complejidad argumental que remonta a cintas como *Las abandonadas* o *Salón México*- para mantener a su pequeña hija en un internado. En estos casos, el individuo no es tanto responsable de lo que hace, como de lo que es y lo que representa: la carne, objeto de todos sus males.

4.3 A las puertas del presidio: Castigo Jurídico o Penal

reos de delitos graves del orden militar; Federico Ling Altamirano, "No más pena de muerte" en *El sol de México*, sábado 19 de marzo de 2005.

³²⁴ Michel Foucault, *Vigilar y castigar, op.cit.*, p. 117.

Adscrito a la penología (disciplina que se ocupa del castigo bajo códigos legales) y bajo la razón de que el castigo deba tratarse humanamente, la representación cinematográfica hace público el castigo humano y hacia la humanidad: muestra el “secreto”.

El castigo jurídico o penal reposa en ambas opciones de la balanza justiciera: ora se posa en un plato de la balanza, y a través de un proceso muestra la ineficacia en la punición injusta, sea por corrupción o por el procedimiento erróneo del aparato jurídico, cabe decir, frío, clasista y siempre “moralino”; ora se muestra equilibrado y enaltece la eficacia del sistema disciplinario, donde se fabrica al **hombre normal** y lo faceta según los regímenes de las instituciones: obrero, soldado, alumno;³²⁵ en esta materia: fiscal, abogado, juez, magistrado.

Este castigo en la pantalla, se traza por los juristas reformadores para rectificar al individuo como sujeto de derecho; utiliza no marcas (como castigo corporal) sino signos, conjuntos cifrados de representaciones. A diferencia del castigo social, revela el secreto del acto punitivo, lo hace público y el espectador interviene como testigo del ejemplo; la prisión es su conclusión, la institucionalización del poder de castigar y la reducción de los ilegalismos populares, reforma tanto los intereses propios del *homo economicus* como los imperativos del sujeto moral. La cárcel muestra al individuo sujeto a una coerción inmediata.³²⁶

En todo caso habrá tres estrategias narrativas que colocan el castigo en distinto sitio dentro de la estructura dramática; cada una con distinta función en la historia y, en consecuencia, diferente efecto en el espectador. Una estrategia, propia del melodrama carcelario y del melodrama de juicio penal, ubica el castigo al inicio en el **establecimiento de la acción**, y –como constante argumental- a través de un proceso jurídico “sofisticado”, se espera la liberación o la sentencia del protagonista a lo largo del argumento, para proponer al espectador una magnética curiosidad por hechos pasados o futuros; otra estrategia del melodrama criminal, regularmente pone en duda el aparato justiciero cuando anuncia la salida inminente de un villano sediento de

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

venganza contra el/la protagonista, normalmente coloca el castigo tras el punto de **confrontación** para lograr efecto de suspenso o sorpresa, por la liberación inesperada del antagonista o por espera de liberación del protagonista; y finalmente, como **resolución** del conflicto, la consumación del encarcelamiento del criminal que, a través de la impecable lección moral, comprueba códigos reguladores para la feliz convivencia social.



El tema de la víctima de injusticias escondidas en el sistema penal, es exaltado –como menciono- en melodramas carcelarios confeccionados por cineastas de la talla de Emilio *Indio* Fernández, Miguel M. Delgado, Emilio Gómez Muriel, Bustillo Oro o Fernando A. Rivero. Algunos de sus argumentos melodramáticos comienzan, o bien convergen en las “puertas del presidio”.

Cuando comienzan, regularmente *flash back* –como patrón estilístico- tejerán la trama para comprobar la injusta condena del inocente protagonista y motivar la espera de su libertad y su reincorporación a la sociedad: véanse *Las puertas del presidio* (1949), *Cárcel de mujeres* (1951); pero también -dentro del más puro estilo estadounidense-, estará el argumento del melodrama del juicio penal cuyo objetivo es mantener en suspenso al protagonista y en constante curiosidad al espectador durante todo el proceso hasta la resolución del caso, acúdase a *El asesino X* (1954) o a *La perversa* donde Alicia Bermúdez (Elsa Aguirre) atraviesa un proceso que dictamina su inocencia, aunque pronto el peso de la culpa -he aquí el móvil propio del autocastigo- la lleva a confesar su asesinato porque, aunque absuelta por la justicia del hombre, “no tengo el perdón de Dios”, dice. En otros films como *La hija del penal* (1949) o *Islas Marías* (1950), el inocente sacrificado será encarcelado (en ambos casos en las islas) tras la premisa básica y liberado posteriormente, para encontrar la felicidad intercambiada por una tragedia de cajón, primordial de todo melodrama carcelario de la época.

Uno de los recursos narrativos más interesantes se presenta cuando el aparato jurídico muestra sus imperfecciones y el villano o el antihéroe sufre una condena insuficiente que le sirve para sembrar, día a día, la semilla de la venganza contra la fémina causante del tropezón en su carrera criminal; su salida del presidio incrementa el peligro, por tanto, el suspenso y la puesta en duda del aparato justiciero. Alberto Gout posa esta estrategia en *Aurora* (Ninón Sevilla), la siniestra de *Sensualidad* (1950) que se propone seducir y castigar después (escarmiento amplificado) con su desprecio al sujeto disciplinado: al recto y enamorado juez (Fernando Soler), comunicador del mensaje y portavoz del director que aplica la sentencia y el derecho, cuyo mayor error ha sido llegar a la individualidad, a la renuncia código social. Cabe decir que en este sistema disciplinario lo **anormal está más individualizado** (niño, loco, enfermo, delincuente, amante) que lo **normal** “y cuando se quiere individualizar al sano, al normal y legalista, es siempre en lo sucesivo preguntándose lo que hay de él en niño, que locura secreta lo habita, qué crimen fundamental ha querido cometer”.³²⁷

Como Paco (Rodolfo Acosta) de *Salón México*, en *Víctimas del pecado* el *Indio* Fernández también ofrece singular ejemplo con Rodolfo (*ibid*), sediento villano liberado que pone en peligro la efímera felicidad de la protagonista. Pero, por otra parte –aunque en el fondo merezca el castigo por ser nativa de los infiernos cabaretiles-, la injustificada sentencia de Violeta en la última cinta - que mata por defender a su hijo adoptivo de una golpiza mortal a manos del cinturita-, hace ver que la justicia del hombre no tendrá repartición democrática.

Continuando con *Los amantes* –y con la merecida iniquidad-, Yolanda, a mitad del argumento y tras la confrontación de los personajes, sufrirá 15 años de prisión sólo por presenciar la muerte de sus examantes criminales: el antihéroe Jorge Rubio (David Silva) y el villano Alex Montes (Rodolfo Acosta) que la extorsiona. Nos muestra que “el castigo penal, es por lo tanto, una función generalizada coextensiva al cuerpo social y cada uno de sus elementos. Se plantea entonces el problema de la ‘medida’, y de la economía del poder de castigar”.³²⁸ La pena se representa en años de prisión (30 como pena máxima para el homicida), pero la profundidad y alcance del castigo por

³²⁷ Miguel Morey, *Lecturas de Foucault*, Madrid, Taurus, 1985, p. 304.

³²⁸ Michel Foucault, *Vigilar y castigar, op.cit.*, p. 94.

el ilegalismo jurídico, se evalúa por el sufrimiento ante la privación del contacto familiar: castigo del alma a través de la acción penal.

Pese a involucrarse constantemente en la búsqueda policiaca, las miradas de mayor perseverancia objetivan la delincuencia al final de la estructura dramática a través de la prisión y con el juicio penal implícito. Los argumentos ya culminan con el criminal en los muros y barrotes de una cárcel (diseño visual de corte expresionista), ya construye un aterrador imaginario de espacios como las Islas Marías, lejanos y ajenos a la inocente sociedad.

Para estos argumentos, hay una larga lista en espera, pero rescatemos el vistazo de Miguel Morayta con *Hipócrita* (1949), donde el tren a las Islas Marías llevará a Leonor (Leticia Palma) y a toneladas de criminales a purgar su pena: “entre el delito y el regreso al derecho y a la virtud, la prisión constituirá ‘un espacio entre dos mundos’”.³²⁹ También es el caso de Roberto Gavaldón con el argumento de *La otra* (1946): una moraleja lista para transferir la culpa de una hermana gemela (asesina y asesinada) por la otra hermana (Dolores del Río) quien purgará su pena. Aquí no pagan justos por pecadores sino pecadores por pecadores. A esto, García Riera dice con ironía sobre el *miscasting* y el aparato justiciero que en la interpretación, “del Río era igualita a la otra Dolores del Río y así, la justicia inmanente –ciega como todas las justicias- era incapaz de distinguirlas”.³³⁰

No obstante, otros puntos de vista de cineastas como Alfredo B. Crevena, Emilio Gómez Muriel o Chano Urueta, sí acuden a procedimientos legales y llevan a cabo la representación de la mejor aplicación de la justicia. “El criminal aparece entonces como un ser jurídicamente paradójico. Ha roto el pacto, con lo que se vuelve enemigo de la sociedad entera; pero participa en el castigo que se ejerce sobre él”.³³¹ En ambas posibilidades, los inculpados son sometidos a un largo proceso –como decíamos- que exalta la sofisticación y eficacia del sistema jurídico: *La dama del velo* (1948) donde la resolución del juez, tras tener todas las pruebas en su contra, falla a favor de la inocente Andrea del Monte (Libertad Lamarque) que se culpa por el instinto-emoción maternal para burlar los cargos de premeditación, alevosía y ventaja que

³²⁹ *Ibid.*, p. 127.

³³⁰ *HDCM*, Tomo VI, p.51; caso similar con la culpa transferida es *Donde el círculo termina* (1955) y *El medallón del crimen* (1955).

³³¹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar, op.cit.*, p. 94.

acusar a su amado (potencial incestuoso) hijastro; *Crimen en la alcoba* (1946) donde se libera a Oscar (Rafael Baledón) de un crimen que si cometió: el asesinato de su tío, y se castiga, por transferencia de crimen -gracias al manejo de pruebas por las autoridades morales del film- por otro que no cometió: el suicidio de su esposa. Todas son películas donde culmina con el culpable en la cárcel o bien no condena al inocente, pero lleva de cualquier manera al individuo a protagonizar un juicio que lo objetiva como criminal.

4.4 Ley fuga o la fuga de la ley

4.4.1 Castigo Policiaco

En la pantalla, el castigo policiaco aparece con más perseverancia a través de dos moralejas axiomáticamente impuestas al final de la estructura dramática: cárcel latente o muerte manifiesta; la detención del infractor que supone el encarcelamiento, por tanto, el triunfo de la justicia penal (castigo del alma); o bien, de la misma manera que en el castigo subcultural, por el enfrentamiento a fuego cruzado que consume la muerte del criminal por una bala justiciera (castigo corporal). En todo caso es la vigilancia como disciplina que entra en el juego del bien y la gratificación, y del mal y la sanción.

Michael Foucault asegura que “un crimen sin dinastía, no llama al castigo”,³³² sólo un criminal peligroso desapegado de la norma más firme es digno opositor de la fuerza policial: estatus obligado para el grosor de narraciones. La movilización policiaca sólo es precisa para jerarquías mayores, y el mismo discurso policiaco constantemente, exalta al criminal “Muy audaz, muy inteligente”, se dice en el *Medallón del crimen* (1955). No existe gratuidad en la mención, pues al poner en escena un alto grado de dificultad para la aprehensión del criminal, justifica el proceso y pone a prueba el perfeccionamiento de la tecnología para vigilar, honrar el método infalible y transparente de la legalidad: “Para aprehender a un tipo de estos necesitamos delitos comprobados; por sospechas o por penas ya purgadas a nadie se le puede detener”; y se requiere de pruebas no de supuestos: “La lógica más

³³² *Ibid.*

contundente es la de los hechos”, explica el comandante a los policías subordinados encargados de detener (para castigar) a los criminales en *Paco el elegante*.

De la misma manera, y al reverso de la moneda, el imaginario policiaco es el aditamento del mundo criminal: “La policía está en todas partes”, dice un reo en *El desalmado*. De cualquier forma, la representación punitiva implícita en la detención del delincuente y, a través del cuerpo policiaco -cuya labor, se compara a los de un “sacerdocio”, un “médico” o un “soldado”, según rezan los futuros agentes al tomar protesta-, ofrece al espectador una alegoría de la justicia propia del melodrama policiaco. “La justicia no perdona nunca”, por tanto, “no se puede luchar contra ella”, indica la Jarocha (Lilia Prado) mujer del desalmado; de la misma manera arguye un policía perseguidor: “En este juego unos pierden, otros ganan. La que no pierde nunca es la justicia”. Es de esperar un triste final para este criminal, pronto acribillado por detonaciones justicieras.

Creencia generalizada por los cineastas. Incluso David Silva al interpretar al “Desalmado” reflexiona con motivo del personaje: “Creo que el cine debe servir como ejemplo y debe llevar un mensaje”.³³³ En cualquier categoría punitiva el cine echa a andar toda una maquinaria aleccionadora. En esta idea se posan agudos miramientos de Chano Urueta, Tito Davison, Roberto Gavaldón, Juan Orol, Ernesto Cortázar, Alberto Gout, Julio Bracho, Alejandro Galindo, Fernández Bustamante, Gómez Muriel, Miguel Morayta, Alfredo B. Crevena, incluso el mismo Luis Buñuel; aunque escapa de la lente moral de sus contemporáneos y el entorno social determina a sus criminales, en *Los olvidados* otorga una lección con la bala que cruza la espalda del Jaibo.

Tal cúmulo de miradas prolonga una poderosa raíz plantada en la vieja tradición literaria, sus frutos brotan en una larga lista de la cinematografía. Algunas obras de culminación mortal (castigo corporal) como *No me quieras tanto* (1949), *Cuatro contra el mundo* (1949), *Han matado a Tongolele* (1948), *El hombre sin rostro* (1950), *Ventarrón* (1949), *Sensualidad* (1950), *Paraíso robado* (1951), *Paco el elegante* (1951), *Dancing* (1951), *El bruto* (1952); por otra parte en la culminación implícita penitenciaria (castigo del alma)

³³³ CCN, num. 1, 23 de abril de 1976, p. 128.

mencionemos *Media noche* (1948), *El medallón del crimen*, *Ley Fuga* (1952), *Donde el círculo termina* (1955) o *Cabaret Shangai* (1949): otra autobiografía mítica de Orol que navega en ambos tipos de castigo.

Para seguir con el castigo corporal -escudo del fuego cruzado entre policías y criminales-, Paco el elegante constituye la sinécdoque del criminal que, acusado de trata de mujeres, de tráfico y de asesinato (incluso la muerte de un periodista: atentado a una intocable institución del sistema) es castigado con muerte. No es ocioso mencionar que en esta y en otras cintas, “El patrón” - como llaman al jefe de jerarquía mayor-, no muestra su rostro ni cae a manos de la policía; al parecer se hace necesario que el castigo sea aplicado a “rostros” o tipos no muy lejanos de la vida cotidiana del sujeto que estructura el imaginario social.

Dentro del encono descargado en el “individuo fuera de la norma” -que no acepta pero finalmente recibe al vigilante derrotero de la justicia policiaca- con la mejor conclusión derivada de la tecnología del vigía (que vigila para castigar) encontramos cintas donde los valores transgredidos son reordenados a título de “cárcel al culpable” con la *detención* como punto medular para representar el castigo. “He aquí el problema, al cabo de muy poco tiempo, la detención ha llegado a ser la forma esencial del castigo... Detención, prisión, son los nombres distintos de un mismo castigo”.³³⁴

La autenticidad de la detención se sostiene en los hechos y las pruebas. El culpable en el cine puede burlar la ley pero no la justicia y es detenido incluso por transferencia de culpa o de crimen: si en *Donde el círculo termina* (1955) –como en *Crimen en la alcoba*- parte de la transferencia del crimen (omisión de uno que sí cometió, pero detención por otro que no cometió), en otros títulos como *El medallón del crimen*, con el recurso de transferencia de culpa, se unen los destinos de dos sujetos desviados de la norma.³³⁵

³³⁴ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, *op.cit.*, p. 119.

³³⁵ En este último caso Raúl González, un empleado honrado (Manolo Fábregas) que encuentra “la aventura que soñó”, como indica su conciencia al acceder a una mujer fatal en el bar (espacio simbólico donde consigue “reconocerse como individuo”, para renunciar a la norma y -tras la traumática experiencia que esto le confiere-, más tarde volver a su cálido y enajenante cobijo). Tiene como problema medular la Libertad que -gracias al mejor manejo pruebas e hipótesis que llevan al verdadero culpable-, culmina con la detención certera y la moraleja simple: el que osa salir de la rutina y busca la aventura, perderá la libertad, por tanto, la familia, preciado núcleo social.

El aparato jurídico se representa en la detención por los emisarios del bien: “Que la justicia sea quien lo juzgue... por los delitos cometidos contra la sociedad”, refiere el comandante Robles en *Media noche*, al detener al criminal Benítez. No obstante, este fugitivo de la ley encuentra un espacio simbólico para purgar su pena: la inocente provincia aún no manipulada por los destellos de la amenazante modernidad, donde lejos de su vida criminal, enseña civismo y español a su alumno indígena (José Luis Moreno), demostrando -entre sus capacidades de docente y de buen patriota-, las posibilidades de redención del castigo utilitario como caso extraordinario.

4.4.2 Castigo Subcultural

Por su parte el castigo subcultural, de la misma manera que el Castigo policial, se consume en el enfrentamiento entre pistoleros, sea por jefes o por esbirros de la subcultura del crimen (castigo corporal, incluso con el tópico de la mujer marcada en el rostro que “es criminal porque ha sido castigada”). Surge entonces el peculiar punto de vista y personajes tipo del polifacético Juan Orol, el gángster de serie B que dota a la cinematografía mexicana de un interesante humor involuntario y de zonas a las que la industria grande no se permite incursionar. Bien podemos hablar de *El sindicato del crimen* -su nombre lo indica- (1953); de *El reino de los gánsters* (1947), donde los esbirros de un alto funcionario del gobierno enfrentan a la oposición política que crea otra banda de gánsters comandada por Johnny Carmenta que lucha contra la fuerte corrupción manifiesta en el periodo del presidente Alemán. Pero también podemos acudir a *Gánsters contra charros* (1947) donde Orol puede “demostrar -indica García Riera- su mexicanismo encontrando un rival de su talla en el ‘charro de arrabal’”.³³⁶

Recordemos que en la ironía que le caracteriza a este historiador del cine, surge un significado sintomático que muestra ese enfrentamiento entre un país que va dejando la preocupación por la reforma agraria, y se apega más a la soberanía de la modernización, del cosmopolitismo en sus diversas

³³⁶ *HDCM*, Tomo IV, *op.cit.*, p. 178.

manifestaciones, así sea con la importación de figuras mitológicas del país vecino.

Para volver al castigo -y tras la anotación al margen-, los gánsters terminarán sus días por la defensa del código de valores que le es propio: la traición como la máxima violación seguida por una venganza como equivalente a la detención policíaca, cuando no al enfrentamiento entre fuerzas opositoras del bien y del mal (criminales positivos contra criminales negativos). Agustín P. Delgado, Alberto Gout, José Días Morales, Miguel M. Delgado o Chano Urueta con más perseverancia, son algunas miradas visionarias del reverso de la justicia legal. *¡No me quieras tanto!* (1949) –con todo y su *remake*: *Asesinos en la noche* (1956)- es representativa; pero también *¡Amor que malo eres!* (1952) o *Carta brava* (1948) –y varios films basados en argumentos de José G. Cruz- donde encontramos la muerte del villano o del antihéroe: en este caso, Roberto (Roberto Romaña) es fulminado por un tiroteo en el fumadero de opio de la China (Su Muy Key); en *Piel canela* (1953) donde Marucha (Sara Montiel) mata a Julio (Ramón Gay) por venganza; mismo caso el de *Salón México*, cuando Mercedes (Marga López) mata al cinturita porque amenaza con revelar la verdad (su honorable condición de fichera), a su hermana Beatriz (Silvia Derbez), pero, a la vez el cinturita alcanza a disparar y la fulmina con certeras balas.³³⁷

El caso de *El suavecito* es nuevamente digno de mención: el protagonista es muerto por salvaje golpiza de esbirros que vengán la traición (acción acompañada del mejor tono del cine negro y de la tensión propia del suspenso). Sin embargo, antes ha borrado todo vestigio de maldad al restablecer los valores sociales y apearse a la norma. Pronto se convierte en objeto de tensión e identificación para el espectador, en un malhechor amenazado y perdonado por sus seres cercanos y su madre santa: baste eso, para el perdón general en toda la instancia narrativa; finalmente perdón ganado a saña de puñetazos con el castigo corporal.

³³⁷ incluso recordemos que personajes periféricos pertenecientes a la subcultura criminal aplican este tipo de castigo. Es perceptible en cintas como *Aventurera*, ahí el esbirro *Rengo* (Rafael Inclán) mata de una puñalada al villano Lucio *El guapo* (Tito Junco); en *Víctimas del pecado* donde Violeta asesina a Rodolfo porque golpea al niño Juanito.

4.5 Autocastigo o el camino hacia la norma

En este rubro, el criminal se convierte en ente pasivo, blanco de su conciencia que lo anula como individuo (verdugo de sí mismo); sin posibilidad de rectificar su camino, ya lo obliga a entregarse a la justicia para liberar el cargo que la razón social le imputa, ya lo lleva a la muerte por la insoportable anormalidad del ser. El criminal es una víctima, una oveja descarriada de la disciplina y de la norma, debe ser castigado, así sea a través del cuerpo, hasta lo más profundo del alma misma.

Entramos pues, a terrenos del autocastigo, propio de narraciones con valores universales: el célebre relato o “novela inmoral”, según los créditos en la adaptación -mexicanizada y melodramatizada en extremo- de *Crimen y castigo* dirigida por Fernando Fuentes (1950), compone un caso representativo de la fuerza de la conciencia que aplasta al sujeto y lo disciplina, lo lleva hacia la norma o a la muerte. Todo se compone de una serie de premisas, de valores y contravalores: a) “el que hace una cosa mala tiene que pagar por ella; b) y es mejor que pague, así queda en paz con su conciencia”, afirma la prostituta Sonia (Lilia Prado) a Ramón (Roberto Cañedo); c) pero esgrime: “La conciencia sólo remuerde a los fracasados”; d) previo al acto criminal su conciencia dictamina: “Lo que vas a cometer no es un crimen, es un acto de justicia”; f) pero al matar a la usurera, él mismo asesina a su “ser superior” guiado por la tesis: “El hombre de genio tiene derecho a matar”; f) al hacerlo, queda expuesto y se reconoce como el resto de los mortales; g) por tanto la justicia –más la divina- lo debe castigar y el sufrimiento liberar: “En el sufrimiento podrá encontrar su redención, encontrar a Dios”, refuerza el Policía (López Moctezuma).

El castigo define al crimen y su ejecución al criminal; ahora Ramón es un asesino que va a la cárcel y, como muchos hombres que matan, recibe con el verbo en su conciencia (*voz over*) “Yo maté”, su participación activa en el castigo. Así lo hace Karín (Arturo de Córdova) de *En la palma de tu mano*, pero a oídos oficiales: “Lo declararé todo, con todos sus detalles, pero terminemos de una vez con esto: ¡yo lo maté!, yo maté a León Romano”.

Lo que es la opinión pública para la sentencia social, es el cargo de conciencia para el autocastigo, es el conocerse a sí mismo para renunciar al individuo y apegarse a la norma. Recordemos que Foucault encuentra que las prohibiciones –en estos casos de la vida, la libertad o el crimen- requieren cierto conocimiento de uno mismo, y se pregunta ¿qué debe uno de saber sobre sí mismo para renunciar a algo?³³⁸ Ya arriba hablamos de *La perversa* que se declara culpable tras ser absuelta de su crimen pues conoce los alcances y los peligros para el bienestar familiar, en general, para la ideología burguesa y judeocristiana que desata su perversión.

Ahora evoquemos a Antonio (Arturo de Córdova) en *La diosa arrodillada*, que muestra cuándo la cárcel no es suficiente castigo y el camino hacia la redención o norma solo puede darse porque sabe que ha renunciado a la norma y conoce su capacidad para llegar al límite del delito: el asesinato. De tal manera, la pena de muerte o la renuncia de la vida, objetiva a Antonio como sujeto de castigo cuando se envenena en prisión porque no soporta la creencia de que mató a su esposa.

También el director Carlos Véjar en dos de sus 8 historias que componen el argumento de *Monte de Piedad*, proyecta el autocastigo que converge en muerte por mano propia. En el capítulo anterior rescatamos de las luces y las sombras a Rodrigo del Paso, el criminal nato que se hace justicia a sí mismo con el suicidio y, libera oportunamente a otro que en su lugar purga una condena penal. En otro relato de esta cinta, Elena (Miroslava) al quedar embarazada de su amante intenta abortar, pero un defecto del corazón lo impide, tal tentativa criminal, tal conocimiento de sus posibilidades, tal negación del instinto-emoción, de encarnar la “quintaesencia femenina”, de violar la norma (atroz por cierto para el imaginario social normalizado), no le deja otra salida que el suicidio.

A la luz de toda esta cadena de castigos, es indudable que en la gama punitiva del cine criminal, las amarras del sujeto sujetado tejen el camino hacia

³³⁸ Foucault *Vigilar y castigar, op.cit.*, esta renuncia se toma de la moralidad cristiana: renuncia de sí por la salvación; por tanto, el reconocimiento de uno mismo enfrenta moralidad social y rechaza al sujeto.

la norma y rumbo al olvido de la individualidad. En la desigual lucha entre la norma y el individuo, el cine ofrece un conocimiento (lo que debe ser) del sujeto sujetado, una renuncia del individuo. Toma como punto de referencia lo prohibido por la tradición de la moralidad cristiana que decreta renuncia de sí mismo por la salvación, igualmente, parte de la tradición secular que localiza en la ley externa el fundamento de la moralidad.

Al anotar que el cine esculpe mentalidades y sensibilidades sociales, no debemos pasar por alto que algunos investigadores han visto en este fenómeno de larga y poderosa tradición, una tendencia nada inocente para situarla en la llamada “teoría de la cultivación”, donde los medios masivos de comunicación son vistos como agentes con sentido de control social.³³⁹ Pero habrá que tomar en cuenta que la influencia del cine en el sujeto, depende de múltiples factores como el entorno social o las actividades de recepción.

Si tomamos en cuenta que “la forma de castigar ha sido uno de los rasgos fundamentales de una sociedad. Ninguna mutación importante se produce en una sociedad sin que, como consecuencia de la misma, se modifique el tipo de castigo,”³⁴⁰ no deja de ser sintomático que -pese a casos excepcionales- los cineastas mexicanos de la época tiendan hacia la teoría retribucionista, y que el grosor de las narraciones con su juego moral y con su “retórica emocional”, pretenda en tal línea el goce del espectador ante la representación del castigo del infractor de la historia. El síntoma indica que las emociones son mediadas por el juicio moral, en función de un espectador melodramático que clama y justifica la materialización del castigo, ya en secreto, ya en público: es lo que podemos llamar *el disfrute o goce del castigo*.

Derivan pues dos hipótesis; una es que se incrementará “el goce justiciero” conforme aumente el grado de ofensa y trasgresión de las normas sociales por la acción del criminal; la segunda es que dicho goce depende del nivel de aversión o “identificación negativa” que logre el personaje con el espectador. Esto es, que en el campo de la experiencia de la ficción, el disfrute del castigo siempre estará ligado al tipo de identificación; por una parte positiva con el héroe trágico, cuyo castigo se acerca al padecimiento (“*sadly end*”); por

³³⁹ Jeffrey Goldstein (Compilador), *Why we watch*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 222.

³⁴⁰ Foucault, *La vida de...*, *op.cit.*, p. 210.

otra negativa con el villano, cuyo castigo se acerca al goce del espectador (*happy end*). Criminal castigado como protagonista o criminal castigado como antagonista: más que del desenlace, de este juego estructurado depende la objetivación del criminal en función de un tipo de emoción.

4.6 Exterior/sociedad: Los efectos criminales del cine o el goce del peligro.

Circundados por los fríos muros de una cárcel y frente a una fila de convictos, el Ministro del interior explica a un custodio: “Estos prisioneros serán tratados a base curativa, matando los reflejos criminales... El castigo no significa nada para ellos”. Pronto, el prisionero Alex es trasladado a un centro médico y sometido al “tratamiento Ludovico”. Alex pregunta a la doctora sobre el procedimiento a seguir, ella explica -“Es muy simple, solo mostraremos unas películas”, Alex responde -“¿Quiere decir como ir al cine?”³⁴¹

El director Stanley Kubrick en su film clásico *Naranja mecánica* (1971), además de poner al crimen y a las tecnologías del castigo en el banquillo de los acusados, expone el uso y el poder del cine como medio de comunicación intencional, como un inyector ideológico y emocional capaz de transformar a un espectador que se antoja completamente manipulable. Esta figura sinecdótica da pie para seguir -a saber que las líneas de investigación pueden desprenderse hacia la representación ya del crimen, ya de criminales, ya del castigo- uno de los lineamientos que más ha preocupado a criminólogos y estudiosos de los medios masivos de comunicación: el efecto y la reacción social que suscita la violencia y el crimen en la pantalla.³⁴²

³⁴¹ El tratamiento consiste en colocar al criminal-espectador frente a imágenes de crimen y ultra-violencia con la 9ª sinfonía de Beethoven como fondo musical -con camisa de fuerza, cables en la cabeza, droga en la sangre y tenazas en los párpados para no cerrar los ojos-: los científicos esperan lograr en él un efecto de náusea y miedo ante cualquier escena de crimen o violencia.

³⁴² Para este último campo véase Gianni Statera, “Las investigaciones sobre los efectos de los mass-media” en Miquel de Moragas (Ed.), *Sociología de la comunicación de masas*, México, Gustavo Gili, Mass Media, 1993; la serie de artículos en J. Bryant y D. Zillmann (Compiladores) *Los efectos de los medios de comunicación. Investigación y teorías*, Barcelona, Paidós, 1996; enfocados directamente a la violencia, los artículos de Jeffrey Goldstein (Compilador), *Why we watch*, New York, Oxford University Press, 1998.

Resolver la cuestión no es la intención nuestra que, a manera de conclusión del capítulo, sólo trata desde el debate teórico, ángulos y enfoques de un basto y escurridizo campo. Con todo, tomando en cuenta que la criminología no sólo estudia las causas del crimen sino también la reacción social que suscita, la cuestión es: ¿el cine instruye y despierta instintos criminales en el espectador, por tanto, afecta de manera negativa a la sociedad? o, ¿el cine sublima al espectador liberando tensiones que de lo contrario podrían afectar la convivencia entre los individuos?, en otros términos, ¿causa crimen o goce?

Las dos posturas teóricas, con sus debidos matices, plantean el debate desde la denominada *hipótesis de catarsis*, por una parte, y desde la *hipótesis de mimesis*, por otra. La primera, encuentra que la incidencia del cine puede actuar como sustitutivo de actos criminales y así neutralizar tendencias delictivas apartando a jóvenes del crimen y el vicio. El cine de crimen y violencia, puede propiciar conductas contrarias a la criminalidad al depurar la moral social en la representación. La segunda postura, encuentra el medio como una propaganda cuyo efecto provoca la conducta criminal o, en dado caso, un poderoso instrumento de incitación.³⁴³

Actos criminales de extrema violencia como el ocurrido en Colorado en 1999 en la escuela Columbine –para recurrir a algún acontecimiento más o menos reciente-, donde un par de adolescentes consumidores de crimen y violencia simbólica dispararon contra sus compañeros, han motivado en particular a partidarios de esta hipótesis, y en general, a los cuestionamientos sobre el rumbo y sentido de las sociedades expuestas de sobremanera a los mensajes de las instituciones mediáticas.³⁴⁴

Con más larga tradición, la hipótesis de mimesis se mantiene en pie desde los años veinte cuando la Payne Fund Studies abordó las primeras investigaciones al ver en el cine el mayor medio de entretenimiento y, por tanto, de influencia social. Resulta que, aunque no localizaron una conexión directa,

³⁴³ Alfonso Reyes E., *op.cit.*, p. 128.

³⁴⁴ Según las investigaciones, los jóvenes asesinos Dylan Klebold y Eric Harris mantenían una constante exposición a sitios internet y a violentos videojuegos como *Doom*, así como un gusto predilecto por la película *Asesinos por naturaleza* de Oliver Stone. Esto reactivó el debate, al grado de llevar a “Los miembros del Sindicato de Directores de América que aceptan discutir ante legisladores la supuesta incitación del cine al crimen”, así encabeza una nota de prensa en el *Reforma* de México del 21 de Junio de 1999, cuando el presidente Clinton señaló a la industria del cine como uno de los principales impulsores de la violencia social.

sí detectaron una influencia y motivación a adolescentes con propensión a la criminalidad. Ya en 1954 Wertham se enfoca a las historietas estadounidenses y escribe *La seducción de los inocentes*, para concluir trágicamente en que sí existía correlación directa entre la lectura de historietas de crimen y la delincuencia juvenil.³⁴⁵ Ya con una década de anticipación, Luis Jiménez de Asúa en su estudio sobre el cinematógrafo y delincuencia”, argumenta que ante los medios impresos, el cine ejerce mayor influencia, por la plasticidad de las imágenes se hace más peligrosa la sugestión delictiva, pues según “las revistas penales relatan casos en que los delincuentes confesaron el nexo entre su delito y las películas vistas”.³⁴⁶

En los años sesenta, en terreno mexicano, Domingo Ortiz de Montellano, junto con otros criminólogos, apoyarían la tesis de que el cine tiene un poder de corrupción que “destruye las resistencias individuales para los actos inmorales”, agita y activa un juego emocional de donde “pueden prender los peores gérmenes”, por lo demás expone métodos y sistemas de técnica criminal, justifica o motiva actividades criminales.³⁴⁷ Los estudios en este sentido -y bajo el supuesto de que los niños no diferencian lo objetivo y subjetivo, lo imaginario y lo real tan fácilmente³⁴⁸-, continuaron con la televisión -actualmente con los videojuegos e internet-, no obstante buena parte de evidencia de tales investigaciones no han podido presentarse en los tribunales como pruebas. En la cinematografía contemporánea, Olivier Mongin no apoya una reproducción directa, pero encuentra que con las imágenes de violencia no se presenta una catarsis, y que es caso excepcional cuando la crisis de la víctima se convierte en placer -recordemos que puede ser goce, más que placer- para el espectador. Indica que el “sobreconsumo” de la violencia apoya la insensibilidad, pues es una violencia *in vitro* que no le concierne al sujeto social.³⁴⁹

³⁴⁵ Cfr. Barrie Gunte, “Acerca de la violencia de los media” en *Los efectos de...*, *op.cit.*

³⁴⁶ *Crónicas del crimen*, Buenos Aires, Editorial Interamericana, 1943, p. 233; cabe decir que el autor, aunque expone las preocupaciones de la influencia del cine, al abordar la censura muestra su rechazo a ésta, excepto para la exposición de niños a ciertas películas.

³⁴⁷ “La influencia del cinematógrafo y de la T.V. en la criminalidad de los menores”, en *Criminalia*, Año XXVIII, num., 31 de marzo de 1962, p. 170 y 171.

³⁴⁸ Alfonso Reyes E., *op.cit.*

³⁴⁹ *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 142.

Cualquier posición demuestra que el cine y, en general los medios, de alguna manera afectan a la sociedad. Pero, pensar que existe una relación directa y mecanicista entre las representaciones de la violencia y el crimen con la violencia y el crimen real, pone en tela de juicio la participación del sujeto social en el uso e interpretación los textos (mensajes) *massmediáticos*, hace dudar de la capacidad de la audiencia para evaluar o participar en la construcción de los significados y los mensajes.

Con la puesta en duda de ambos predomios -ya catarsis, ya mimesis-, se ha tornado necesario plantear los matices de los efectos en función de una tipificación; en otros términos, determinar qué efectos son referidos. En general se proponen tres tipos: el efecto de *comportamiento* que incide directamente en las prácticas sociales; el efecto *cognitivo* con influjo sobre las creencias y preocupaciones colectivas, incide en la reafirmación y aprendizaje de estereotipos y valores (o antivalores), constantemente reorganizados en el desenlace; y el efecto *afectivo-emocional* relacionado con el goce o temor en la experiencia de la ficción.³⁵⁰

El efecto de comportamiento ha recibido mayor preocupación social y atención por parte de investigadores. Pero ante la posible certeza o incerteza (duda) de los resultados, algunos retornan a la causa antes de continuar con el efecto, demostrando que aunque existe un grupo más o menos homogéneo que le atrae la violencia representada, no todos tienen afinidad con las imágenes violentas y, en consecuencia, no todos son campo de incubación de un efecto puro y determinado. Así, quienes tienen gran necesidad de fuertes sensaciones encuentran en la violencia de films más atracción que otros.³⁵¹ Al seguir esta lógica, se torna preciso reconocer que el efecto de comportamiento tampoco puede establecerse bajo la oposición binaria entre la mimesis y la catarsis, por el contrario, la matización consume otra gama de cinco efectos que pueden filtrar el comportamiento del sujeto: a) de *catarsis* que -como menciono- motiva la descarga de impulsos de agresividad acumulada; b) de *imitación* o *mimesis*, aprendizaje de comportamientos a través del proceso de identificación con los protagonistas; c) de *excitación* que incita impulsos criminales; d) de *desinhibición* que legitima el uso de la violencia y libera

³⁵⁰ Barrie Gunte, *op.cit.*

³⁵¹ Jeffrey Goldstein, *op.cit.*

impulsos y; e) de *desensibilización* con el que se acepta el incremento de la violencia y crimen en la vida real al lograr menor respuesta emocional.³⁵²

De cualquier forma, es de común acuerdo que el entorno psicosocial del “criminal en potencia” es fundamental para despertar los instintos y ver materializados los efectos de excitación, desinhibición o imitación. Incluso partidarios de la hipótesis de mimesis, como el citado criminólogo Ortiz de Montellano, reconocen que la criminalidad en los menores es un fenómeno exógeno en su gran mayoría y el entorno es fundamental para cultivar los efectos (influye del 60 al 65 %, según estadísticas de finales de los años cincuenta). Indica, por ejemplo, que en la Ciudad de México hay medios más dinámicos como la Merced, la Candelaria de los patos, Tepito, o Nonoalco³⁵³ también espacio simbólico de pobreza predilecto para representaciones como *Víctimas del pecado*, *Vagabunda*, *A la sombra del puente*, *Los olvidados*, *Del brazo y por la calle*, entre otros.³⁵⁴

Ante tales resultados, podríamos decir que si los medios masivos tienen menor influencia en la violencia natural o real que en la moral y el concepto de justicia y, si estas representaciones también pueden ser usadas para expresar emociones prohibidas o permitidas,³⁵⁵ es de suponer que el cine tiene menor efecto de comportamiento en el sujeto, que de goce y de adquisición de conocimiento, esto es, el efecto cognitivo y el afectivo-emocional. Así, la pregunta en este caso no es sólo si el cine causa crimen sino ¿por qué se disfruta la representación de la violencia y del crimen? Al tomar en cuenta que gran parte del consumo de entretenimiento se efectúa para alterar estados de ánimo, afectos y emociones, surgen cuestionamientos iniciales de esta investigación: ¿por qué el crimen y el suspenso funge como una de las principales formas de entretenimiento?

Creemos que la atracción y el consumo del imaginario del crimen y en general de la violencia deviene con el proceso y mayor grado de civilización. Nos atrae porque –como ha dicho Hitchcock- la sociedad es exageradamente civilizada y inexcitante (pero sí estresante y de ahí la necesidad de distracción).

³⁵² Barrie Gunte, *op.cit.*.

³⁵³ “La influencia del cinematógrafo, *op.cit.*, p. 143.

³⁵⁴ Véase la nota de Rafael Aviña, “Cine criminal a la mexicana” en el diario *Reforma*, México, 7 de mayo de 2000.

³⁵⁵ Jeffrey Goldstein, *op.cit.*

La atracción de la violencia depende del contexto y circunstancias del espectador. Mientras menos a salvo se siente en su realidad social y psicológica, menos atraído hacia la violencia imaginaria (es una de las justificaciones del *happy end*; para ponerlo en término simplistas: el bien triunfa sobre el mal).

Además habrá que anotar que el atractivo de la violencia imaginaria cambia con el tiempo y con las formas de entretenimiento (es histórico en función de lo que es aceptado o excesivo). El entretenimiento será todo juego o encuentro con valor recreativo, una actividad comunicativa que “parece” mostrar el dominio del peligro por la humanidad. Dolf Zillmann y Jennings Bryant lo definen como:

una actividad diseñada para provocar diversión y, en menor grado, para instruir a través de la exhibición de los avatares más o menos positivos de otros seres, y por medio de la demostración de las habilidades especiales propias o ajenas, también está claro que dicho concepto abarca mucho más que la mera comedia, drama o tragedia.³⁵⁶

Es preciso reiterar que la mayor parte del consumo de mensajes de entretenimiento ocurre en situaciones sociales y psicológicas determinadas. Peligroso sería omitir atención a la influencia del entorno en relación a los efectos del cine. El efecto, cualquiera que sea, es afectado por las condiciones y la actividad del público o audiencia. Desde esta perspectiva, el medio de comunicación es visto sólo como una parte del todo, donde también predomina el entorno, los usos y la actividad del consumidor.³⁵⁷ El sujeto que conforma el público o audiencia contribuye, en dado caso, a aprender o imitar el crimen (información o mimesis), a descargar impulsos y disfrutar de una experiencia vicaria (catarsis) o, a reforzar la identidad y los valores (cognición) reproducidos en la pantalla. En conclusión, la actividad del sujeto-espectador frena o modifica lo que se ha considerado los efectos directos de los *media*.

³⁵⁶ “El entretenimiento como efecto de los media” en *Los Efectos de...*, *op.cit.*, 584.

³⁵⁷ Véase Eliu Katz, *et.al.*, “Usos y gratificaciones de la comunicación de masas”, en Miquel de Moragas (Ed.), *Sociología de la comunicación de masas II. Estructuras funciones y efectos*, Gustavo Gili, Mass Media, Barcelona, 1986; para un panorama general Alan M. Rubin, “Usos y efectos de los media. Una perspectiva Uso-Gratificación” en *Los efectos de...*, *op.cit.*; según la teoría de “usos y gratificaciones”, algo motiva la actividad del sujeto (los atrae y lo gratifica) a entretenerse y a usar un medio y un tipo de texto (mensaje) sobre otro.

En esta arista -y sin olvidar el contexto social-, al considerar apropiada la aplicación conductista al estudio del conocimiento que investiga por qué el ser humano disfruta con ciertos tipos de entretenimiento y no con otros. Zillmann y Bryant, también otros como Ernest Mandel, Nicole Rafter, I. C. Jarvie, proponen la arriesgada tesis de que el consumo de entretenimiento es terapéutico, beneficia y ayuda a la adaptación, es recreativo y alivia tensiones. De tal principio y a partir de exploraciones empíricas, desarrollan la premisa de que las personas aburridas o poco estimuladas deberían estar deseosas de exponerse a sí mismas a un menú televisivo para excitarse, y viceversa.³⁵⁸

A la luz de lo anterior, cabe la posibilidad de que el entretenimiento de crimen ofrecido por los medios, desde el punto de vista catártico, pueda ser utilizado para nivelar la excitación y dar bienestar, o bien, inhibir la violencia y el crimen. Pero cercando los terrenos de nuestro objeto, es decir, del entretenimiento y la experiencia de los paradójicos efectos que ofrece no sólo la narración del crimen sino de suspenso, habrá que preguntarse ¿qué mueve al espectador, sea con mayor o menor grado de meditación, a exponerse a este tipo de entretenimiento y a su particular resultado?, pensando en los efectos desde el comunicador y en una pregunta operativa para sugerir respuesta a lo anterior, ¿qué tipo de goce y excitación ofrece el cine de suspenso?, al verlo desde las narraciones, ¿cuál es su posible efecto emocional representado en pantalla?

Una posible “resolución” a manera de hipótesis, es que durante la experiencia de la ficción del crimen y suspenso en el cine, se genera un efecto

³⁵⁸ Zillmann y Bryant *op.cit.*, p 590; por su parte, Ernest Mandel argumenta que enfrentarse a este tipo de textos no sólo suspende la tensión sino que también cosquillean en los nervios de una manera muy particular y deliciosamente malévolamente, los millones de fanáticos del misterio no representa la población de los asesinos en potencia, pero sí son en términos criminológicos inofensivos (pues es mejor leer sobre asesinatos que cometerlos), obteniendo un relajamiento temporal de sus tensiones por el sufrimiento de otra, en *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, México, UNAM, 1ª edición 1986, p. 97; asimismo I. C. Jarvie encuentra que la fruición de acciones de criminales -a través del “placer de hacer” de otro- es síntoma de algo que secretamente nos gustaría intentar por nosotros mismos, y de alguna manera hacemos desde la seguridad de la butaca; en su *Sociología del cine*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 242 y 243; y Nicole Rafter acierta en que este cine tiene la capacidad para conferir placer. Provee escape de la vida diaria, oportunidad de resolver misterios, cambios de identidad con poderosos y competentes héroes, y discusiones de moralidad que son confortablemente definidos. La duración de la atracción del crimen provee un espacio cultural para la expresión de resistencia de la autoridad. Se puede sentir como un héroe rebelde por una o dos horas. Pero cuando son subversivos también promueven el sistema social de control para fortalecer lo normal; en *Shots in the mirror. Crime films and society*, Oxford, University Press, 2000, p. 9 y 10.

de catarsis y de goce para el espectador, intensificándolo en la medida que se aumenta tanto el peligro del protagonista, como el riesgo o el grado de la trasgresión a las normas sociales (lo que han llamado el goce contracultural). Este cine promueve una experiencia vicaria y a la vez atormentada del contacto con narraciones de suspenso. A esta experiencia Zillman le ha llamado *empatía angustiada*, refiriendo a la identificación del espectador -acaso masoquista- con el “héroe en peligro” y con la duración demorada para llegar al desenlace satisfactorio. El cine de suspenso, con crimen implícito, busca más esta empatía que la euforia que es propia de la resolución, pues el disfrute o goce de la euforia se da por la *excitación residual* de la tensión y la incertidumbre.³⁵⁹ Así, el mayor goce va seguido de una mayor tensión, o bien del sufrimiento más prolongado. Es la constitución, en pocas palabras de lo que llaman “la paradoja del suspenso”: un particular goce por la tensión constante experimentada en determinados segmentos y acumulada en el global de la narración.³⁶⁰

Podríamos decir que la empatía angustiada y la excitación residual, son los efectos resultantes de un juego entre el cine de suspenso y un sujeto-espectador entendido como *homo ludens*, un espectador que forma comunidades de juego –para recurrir a la propuesta de Huizinga-, donde tiene lugar esa actividad lúdica con sus propias reglas y una estructura como forma cultural transmitida por tradición. El cine se convierte en lugar de juego donde tiene lugar una “acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites aceptados, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de ‘ser de otro modo’ que la vida corriente”.³⁶¹

Como resultado de investigaciones especializadas y corolario de nuestra argumentación, concluimos que este cine con toda capacidad para otorgar diversos efectos, no causa tanto el comportamiento criminal como la sensación

³⁵⁹ Zillmann y Bryant *op.cit.*; también Minet de Wied y Dolf Zillmann, “The utility of various Research approaches in the empirical exploration of suspenseful drama” en Peter Vorderer, *et.al.*, *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, New Jersey, 1996.

³⁶⁰ Noël Carroll, “The paradox of suspense” en Peter Vorderer, *op.cit.*

³⁶¹ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza, 1996, p 43.

de goce y, acuerdo con Rafter y con Zillman³⁶² en que provee **escape** de lo cotidiano y rutinario, da la oportunidad de experimentar en el juego aspectos excitantes y románticos muy remotos en la vida diaria, permite resolver misterios, experimentar tanto cambios de identidad con héroes en peligro, como de “suspender”, luego reiterar y definir valores y normas sociales de fundamental importancia para la convivencia de los individuos, ya en relación al bien, ya al mal, ya al crimen, ya a la justicia.

Dejo claro, que no es la intención de este estudio determinar con precisión los efectos del cine de crimen y suspenso al exterior en la sociedad. Pero, bajo el supuesto de que uno de sus efectos es el goce del juego de cierta ideología y estética, interesa indagar en “la sintomática del suspenso”, en las estructuras emocionales e ideológicas producidas desde el medio (texto) y consentidas por el espectador: ese sujeto que juega, participa, interpreta y busca en los códigos cinematográficos, la representación de sus códigos culturales.

³⁶² Nicole Rather, *op.cit.* y Dolf Zillmann en “Los efectos de...”*op.cit.*, y en “The Utility of various Research Approaches in the Empirical Explorations of Suspensfull Drama” en Peter Vorderer, *op.cit.*, también puede verse Johan Huizinga, *op.cit.*

Capítulo 5

La sintomática y el dispositivo del suspenso

*Estoy dispuesto a ofrecer al público
choques morales benéficos.
La civilización se ha convertido en algo
tan protector para el hombre
que ya no es posible que se nos ponga
instintivamente la carne de gallina.
Por eso, para desperezarnos y
recuperar nuestro equilibrio moral,
es necesario suscitar ese choque artificialmente
para alcanzar este resultado.*

Hitchcock³⁶³

5.1 Introducción: la mirada del crimen

Al contar con las pautas sobre las creencias y explicaciones de los cineastas respecto al crimen, los desenlaces y sus posibles efectos al exterior en la sociedad, así como para después dilucidar esa nueva forma de organizar el ver y de dirigir la función del ojo a través de un conjunto de imágenes producidas desde las películas; en este capítulo abordo el cine de suspenso en tanto hecho cultural moderno. Interesa saber ¿qué motiva a un grupo de cineastas a construir una forma de suspenso para mirar el crimen?, en otros términos, ¿qué preocupación ideológica y estética deriva del suspenso en determinado momento de la modernización mexicana?

Asimismo, después de poner sobre la mesa la falacia que separa el arte y la industria, que divide los componentes estéticos y los componentes sociales, de exponer cómo confluyen y se comportan las narrativas de crimen y suspenso en la industria cinematográfica, orilla a cuestionar ¿de qué manera los cineastas interpelan al espectador y representan al sujeto social para construir valores no sólo económicos sino estéticos e ideológicos?

Tales cuestiones suponen el principio tratado a lo largo de este trabajo, de que el cine de suspenso es un hecho cultural moderno que retoma valores estéticos e ideológicos del melodrama nacional. Y es precisamente de la

³⁶³ En la entrevista para Francois Truffaut en *Hitchcock Truffaut*, New York, Touchstone Edition, 1985.

modernidad o, mejor dicho modernización mexicana -tomando en cuenta que no existen sociedades modernas, sólo en vías de modernización e inmersas en el vertiginoso cambio social³⁶⁴- de donde surgen de lo oculto, ciertas necesidades y temores impresos en lo que podemos llamar “la sintomática del suspenso”.

En la sintomática está el núcleo y sustancia del goce, el nudo de significación y asomo del significado ideológico (o sintomático)³⁶⁵ que permanece oculto y aparece justo donde el circuito de la comunicación se ha roto. Es ahí, en el síntoma, donde el sujeto destinatario organiza el goce.

El síntoma es el contenido reprimido y ubicado en la fisura –dirá Žižek- “que desmiente el universalismo de los ‘derechos y deberes’ burgueses [...] Consiste en detectar un punto de ruptura *heterogéneo* a un campo ideológico determinado y al mismo tiempo necesario para que ese campo logre su clausura, su forma acabada.” El síntoma subvierte lo universal ideológico (la ideología de la moral recta, el buen comportamiento en relación a la norma: a la verdad, a la libertad, al bien y al mal, por ejemplo), es “un momento” y “un caso específico” que rompe su unidad y muestra la falsedad: ¿la falsedad de un dispositivo ideológico?³⁶⁶

A la luz de ese principio, para responder las preguntas iniciales nos planteamos conocer: ¿el suspenso es síntoma de qué?, ¿qué ideología se mantiene en suspenso?, ¿cómo se va objetivando esa ideología y dónde surge su “fisura” o “punto de ruptura”?

Todo lo anterior implica la enunciación de **hipótesis**: una es que el cine nacional cuenta con una ideología y estética del suspenso, mantiene valores

³⁶⁴ Pues la modernidad como objeto y problema de la teoría social -bien indica David Frisby en *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*, Madrid, La balsa de Medusa, 1992- está “subsumida” en la modernización o el modernismo; cabe anotar que este autor toma como punto de partida –como otros estudiosos contemporáneos- a Baudelaire que (a partir del ensayo “Painter of Modern life”, en C. Baudelaire *The Painter of Modern Life and other Essays*, tr. Inglesa de J. Mayne, Londres, 1964, p 1) dice: “por modernidad entiendo lo efímero, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. De hecho, la propia belleza no está ‘hecha [sólo] de un elemento eterno, invariable’, sino también ‘un elemento circunstancial, relativo, que será... la época, sus modas, su moral, sus emociones’”, p. 43; véase además, Carlota Solé, *Modernidad y modernización*, Barcelona, UAM (Xochimilco-Iztapalapa), Antrhopos, 1998.

³⁶⁵ Los significados sintomáticos, son patrones de significados y/o esquemas sociales que yacen en los estratos más profundos de la conciencia social; David Bordwell, *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, España, Paidós, 1995.

³⁶⁶ Cfr. Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, México, s. XXI, 1992, 47 y 48; aspecto que también aborda en *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 1991.

ideológicos y estéticos (modernos) cuya producción social de sentido y significados son compartidos en las prácticas y las estructuras de los grupos de la sociedad mexicana. Constituye entonces esas emociones colectivas que, a través de una institución cinematográfica y de un lenguaje particular, de modos industriales de producción cultural y de determinadas formas narrativas y estrategias de comunicación, se activan por un hecho criminal. En otros términos -como ya mencionamos- supone, además de atravesar aspectos psicológicos y fisiológicos en el espectador, una base formal y cultural, un código moral para las representaciones (identificaciones y proyecciones).

En ese sentido, Jacques Aumont bien indica que “proponer una estética es proponer una ética”,³⁶⁷ por tanto, una estética del suspenso -que también se funda en el espectáculo del arte, en el gusto como sistema- es indisoluble de una ideología del suspenso.

Hablamos de la estética en acuerdo con el argumento de Fernando Vizcarra, a saber que “todo proceso comunicativo tiene una dimensión estética que puede incidir en el significado del discurso y en la naturaleza y sentido de la interacción de los sujetos. De allí la importancia de pensar la estética no sólo como filosofía del arte, sino también como estrategia comunicativa.”³⁶⁸

Por su parte, partimos de otra **hipótesis**, y es que el melodrama criminal es el dispositivo del suspenso mexicano que atraviesa, motiva y finalmente envuelve el choque-recuperación (desequilibrio y equilibrio moral), suscitado artificialmente y considerado benéfico por los cineastas ¿Por qué el melodrama funciona como el dispositivo del cine de suspenso?

Supone lo anterior, que el melodrama funciona como el aparato ideológico de la moral social que, primero oculta, y luego intenta normalizar las contradicciones del sistema. Éste constituye un mecanismo para producir un efecto o acción prevista, dispone y construye los universales (el derecho y el *deber ser* de la burguesía de mediados de siglo XX). El dispositivo mantiene en “la fisura” ese contenido reprimido para demostrar aspectos de su falsedad: la próxima caducidad del sentimentalismo enlazado a los modelos de conducta (materno, de género, de la ley de alianza); las limitaciones de la razón y el

³⁶⁷ *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 1998; p. 82.

³⁶⁸ Fernando Vizcarra, “Lo artístico y lo industrial en la estética del cine. Una propuesta de investigación” en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II, Vol. VIII, num. 15, Colima, junio 2002, p. 113-135.

aparente progreso; las fallas en el sistema en general y, en particular, de la política de prevención y explicación del crimen y los criminales (el mal viene de adentro, es destinado o, el entorno como condicionante criminal) y de su economía del castigo. Este dispositivo es una herramienta que expone en el suspenso el choque de las contradicciones, el síntoma de ruptura, la reactivación del goce.

El dispositivo se define por regímenes de enunciaciones, según el análisis de Guilles Deleuze sobre el concepto de Foucault. El dispositivo entendido como un ovillo, un proceso multilineal en marcha que se compone a través de líneas de sedimentación propias del melodrama y líneas de actualización (con creatividad y regularidad variable) propias del suspenso. Estas líneas no solo lo componen sino lo atraviesan, lo cruzan y se vuelven entre sí. Es una totalidad movable que se desplaza en tres dimensiones: curvas de visibilidad (visible/invisible) y curvas de enunciación (decir/no decir); por otro lado, líneas de fuerza que atañen al poder (tejen las curvas y llega a todos los puntos del dispositivo).³⁶⁹

Se trata en general, de la renovación de una “vieja mirada” regida por la ideología del melodrama criminal, dispositivo que nos lleva a reconsiderar las interpretaciones que resultan de la puesta en escena de valores, deseos, temores y aspiraciones, de identificaciones pero también proyecciones; cuyas líneas de fuerza o de poder, giran en torno al deber ser (modelos de comportamiento) frente a la ruptura del llamado contrato social que sugiere conductas, el apego a ciertas normas y a una “libertad moral” según la ideología jurídica y judeocristiana (que en el fondo choca con lo que pone en relieve el síntoma del suspenso: el libre albedrío y la “libertad antropológica”, esa libertad imaginaria que está más allá de la ley social y jurídica, que atiende el conflicto entre el hombre y la prohibición³⁷⁰)

¿Cómo el suspenso recupera valores estéticos e ideológicos del melodrama?, ¿cómo se objetiva el dispositivo y dónde se encuentran “la fisura”?, ¿hay cintas que escapan al dispositivo del melodrama? Y, en general -siguiendo la paráfrasis de Hitchcock-, ¿cómo regula el equilibrio moral?

³⁶⁹ “¿Qué es un dispositivo?” en Guilles Deleuze *et.al.*, *Michel Foucault. Filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 107-115.

³⁷⁰ Véase Edgar Morin, *El espíritu del tiempo*, Madrid, Taurus, 1962.

5.2 El dispositivo del suspenso

La cinematografía mexicana acude a la estética e ideología del suspenso para representar la realidad social modernizada; lo hace –y también es sintomático– además de con el estilo común impuesto por Hollywood, a través de una vieja mirada del crimen, con el dispositivo del melodrama: aparato que confiere identidad.

El suspenso por tradición narrativa y por condiciones socioculturales maneja una tensión con el melodrama en su esfera de significados sintomáticos que en el fondo apelan “al malestar de la modernidad”, a la revelación –que remite a las *Flores del mal* de Baudelaire– de “los toscos desechos de la modernidad, la ferocidad que se oculta en medio de la civilización y sus monstruosidades vivas”.³⁷¹

En esa tensión, las líneas de actualización del suspenso constantemente ceden y se recuperan frente a las líneas de sedimentación del melodrama, ya con recursos en pos de significados emocionales, ya apelando –la gran mayoría de estas películas– a recursos sentimentales fuertemente moralizantes, donde intervienen las líneas de fuerza de una tradición narrativa con profundas raíces psicosociales que, no obstante, determinan la otra tradición que apenas se implanta.

Recordemos que el melodrama nacional de la época, según investigadores como Monsivais, Ayala Blanco y García Riera, es el modo de representación –en su más estricta convención y con sus debidas variantes– cuyo argumento cuenta la historia una chica provinciana cae al infierno de la capital que la acecha y lleva a las garras del vicio en algún cabaret de barriada, mientras le surgen parentescos insospechados y un cinturita padrote le hace la vida imposible; la chica se hace artista (bailarina o cantante salvando de paso los hoyos argumentales) o prostituta honorable.³⁷²

³⁷¹ David Frisby, *op.cit.*, p. 50.

³⁷² Carlos Monsivais, “Se sufre pero se aprende” en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones El milagro, Imcine, 1994, p. 42; y Emilio García Riera, *Historia del Cine Mexicano*, México, SEP, 1985; p. 162; Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Posada, 1985; anexemos que el melodrama tiende a la exacerbación de los sentimientos que pueden caer en la ramplonería, en el sentimentalismo barato, sensiblería, en

Pero en cualquier otra variante del macrogénero más allá de la chica inmigrante que encaja en los bajos fondos (sea el melodrama adúltero, cabaretero, bohemio, folclórico, rural, prostibulario, portuario, etcétera³⁷³), la familia, la maternidad, la virtud, el honor y el amor “verdadero” (permitido: heterosexual y bajo la ley de alianza), son el trasfondo, el flujo que enfrenta el valor y antivalor, son los “goces vedados” –arguye Monsivais- y sólo la continua humillación purifica, casi siempre a destiempo, el alma. “Un doble mensaje hipócrita”.³⁷⁴

Silvia Oroz ve en éste la expresión de la trama romántica donde se manipulan los acontecimientos, para poder actuar en las emociones del público, sin sujetarse a un desarrollo lógico, teniendo como función la diversión, y haciendo uso ingenioso de los elementos claves como el amor, el odio, el bien y el mal. El eje temático es el discurso sobre la desdicha, mientras que la hipersensibilidad y el esquematismo son los rasgos formales que lo definen.³⁷⁵ Ahí se encuentra una matriz cultural que afirma una significación moral en un universo desacralizado. Al respecto Barbero indica que “todo el peso del drama se apoya en el hecho de que se halle en el secreto de esas *fidelidades primordiales* el origen mismo de los sufrimientos”.³⁷⁶

A la sazón, podemos hablar del melodrama de suspenso que, aunque se mantengan en constante tensión, no es lo mismo que el suspenso del melodrama, el que sólo utiliza -como cualquier otro género o macrogénero- estrategias narrativas de suspensión cualitativa y cuantitativamente inferiores, subordinadas a los códigos propios como medio para la exacerbación de los sentimientos que emanan de temas ya mencionados (la familia, el amor, la pureza, el honor, etcétera); y no para la emoción como fin en sí misma, al resaltar el peligro del personaje y generar la angustia en el espectador sujeta, en el marco global, al hecho criminal.

mecanismos fáciles para generar odio o lágrimas. Cabe decir que en otros países el melodrama perdió la melodía o el número musical, en México no, a excepción de la mayoría del cine de suspenso.

³⁷³ La tipología es tratada en Martha Vidrio, *El goce de las lágrimas. El melodrama en el cine mexicano de los años treinta*, México, U de G, Colección Quimera, 2001.

³⁷⁴ Carlos Monsivais, “Se sufre pero se aprende”, *op.cit.*

³⁷⁵ Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrimas de América latina*, México Universidad Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1995. p. 37.

³⁷⁶ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 130.

En el cine clásico de suspenso mexicano se presentan las dos líneas de acción independientes, o interdependientes, que se sedimentan, sujetan y actualizan; por una parte la intriga de predestinación correspondiente al acto delictivo con la profundidad o superficialidad de un misterio o un acto criminal y, por otra, del romance en función de la norma social. A razón de ello, cualquiera que sean las claves de estas películas, nuestras expectativas se fundan en el conocimiento de otras películas de la misma tradición.

Del mismo modo en que nuestra experiencia del cine de suspenso a partir de en otras tradiciones cinematográficas, conduce nuestro conocimiento de las convenciones narrativas relacionadas con la psicología y la ambigüedad moral; la línea melodramática en el cine mexicano nos permite –por la distribución de lo enunciable y lo visible, de las zonas de fijación y de las zonas de silencio, en la relación de los códigos binarios: *la norma (el deber ser)* y *el deseo (querer ser)*–, esperar que los problemas románticos se resolverán antes del final; siempre y cuando sean subordinados a la norma, de lo contrario nuestras expectativas se inclinarán, como regularmente lo hacen, a la tragedia.

5.2.1 El melodrama de suspenso y el suspenso del melodrama

En este dispositivo se explica, por ejemplo, que el suspenso en *Distinto amanecer* esté subordinado tanto al crimen como al tipo ideal de familia, al género femenino y la función del rol como modelo de conducta, esto es, al suspenso del melodrama. Las líneas de acción (sedimentación, creatividad y fuerza) son claras en este prematuro film de suspenso.

Como antecedente, recordemos que uno de los núcleos dramáticos principales es, además del crimen político, el amor platónico y la esterilidad de Julieta (Andrea Palma). Tal castigo le vale varios incidentes y formas de expiación: suplantar su rol de hermana por el de madre; trabajar como fichera en el cabaret para mantener a Juanito su hermano-hijo (Narciso Busquets); permitir a Ignacio su esposo (Alberto Galán), una amante que por vanidad (mantener su figura) le niega un hijo resistiendo la quintaesencia femenina y; para cerrar con broche de oro, rechazar un momento de pasión con Octavio (Pedro Armendáriz), amor de su vida, y toda una vida con el objeto de su pasión. Se comprueba cuando, al culminar un arrebatador beso, dice:

JULIETA - No Octavio, no debemos dejar que esta noche nos arrastre en su vértigo, si yo fuera tuya aquí en este cuarto de hotel acabaríamos por sentirnos indignos. Sería traicionar no solo a Ignacio y a Juanito, sino a nosotros mismos, a nuestros recuerdos, tú sabes, tú sientes como yo, que debemos esperar.

A partir de esta secuencia ambos acuerdan huir en el tren del sur para entregar los documentos (objeto del suspenso) y culminar su amor (objeto del melodrama). Tal elección pone en tela de juicio el deber de mujer, un código moral en contra del deseo: ¿dejará a Juanito y a Ignacio, el sacrificio de esposa y madre por su satisfacción personal?

Tras el peligro y una larga secuencia llena de tensión, espera y persecuciones entre Juanito, esbirros del gobernado y Octavio, éste obtiene los documentos y espera a Julieta: ¿llegará Julieta a tiempo? A saber que a las 8 parte el tren, con el recurso del último minuto Julieta sube al vagón a las 7:59 y entrega a Octavio la carta que ha dejado su esposo. Ella piensa en *voz over*:

JULIETA -Estoy detenida entre el cruce de dos caminos, uno es el del amor y otro el del deber, no sé cuál de los dos va a arrebatarme.

La convención no se hace esperar y el deber ser que construye y domina el género se impone por sobre cualquier amor y misión política, así sea el líder sindical más honrado, Pedro Armendáriz o cualquier otro galán de la época. Es representativo cuando al final de la resolución -previamente suspendida entre dos posibilidades opuestas- el tren parte y con un desplazamiento de grúa hacia abajo (*tilt down*) aparece en cuadro Julieta con Juanito y después Ignacio mirando el tren partir. Comienzan las preguntas y respuestas que el espectador ha anticipado:

IGNACIO - ¡¿Estás llorando?!

JUANITO - ¿Por qué no te fuiste?

JULIETA - Habría llorado más si me hubiera ido.

En este sorpresivo pero esperado final sí opera el suspenso del melodrama, que había estado en tensión con la línea del crimen y su respectivo suspenso a lo largo del argumento. De esta manera maniobra el dispositivo en

el cine de suspenso con sus líneas de sedimentación. Aun no llegaban las líneas de actualización con las acciones de los entonces desconocidos amantes malditos, las parejas atípicas del suspenso, de cintas futuras como *La diosa arrodillada*, *En la palma de tu mano*, o *Donde el círculo termina*; tipos y estereotipos que se entregan a lo desconocido y culminan en la fatalidad por el rechazo del “deber ser”: la norma sedimentada en el significado sintomático y actualizada en la estética moderna de posguerra.

De cualquier manera, *Distinto amanecer* es una referencia fílmica cardinal para identificar los cambios que tendrá la mirada y la movilidad de las líneas de fuerza que atañen al poder en el dispositivo, así como un impulso a la renovación de tipos y estereotipos; al hecho de que las próximas “parejas del suspenso” implicarán una amenaza al contrato social y un atentado a ese sistema de ideas y creencias que encarna y, que de alguna manera incide, en la construcción social de sentido, concretamente, en el orden social establecido sujetado al crimen y a los roles de género.

5.2.2 Líneas de sedimentación y de actualización: la totalidad movable

Cada sustrato simbólico de la variedad de tipos y estereotipos y de cada modo de representación criminal, en todo momento transmite significados distintos para la sociedad en transformación. En consecuencia, los códigos culturales que manejan, los valores y los conceptos son movibles y traducidos a un lenguaje cinematográfico particular, de acuerdo a géneros o macrogéneros que funcionan para develar también ideas sociales particulares que, no olvidemos, pueden ser de dos tipos: las supuestamente correctas a las que se aspiraba y se implantaban en la sociedad y; las de la mentalidad que son prejuicios y creencias a veces inconscientes que se refieren a la moral y la ética.³⁷⁷

Se trata de una reconstrucción de códigos; por un lado en obras sentimentales, por el otro, en obras emocionantes.³⁷⁸ Pero, en ambos casos

³⁷⁷ Véase Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, F.C.E., 1985.

³⁷⁸ Recordemos que el sentimiento es una emoción procesada en mayor medida por la cultura, menos intensa (al menos en lo inmediato) y de menor impacto fisiológico. Estas obras interpelan, por un lado, a los sentimientos a partir de objetos mentales como el amor, la solidaridad, la relación familiar (al chantaje sentimental); por el otro, a las emociones motivadas por el crimen, el peligro, la transgresión, la pasión (al goce de la angustia).

llegan a conclusiones fuertemente moralizantes. En ese sentido el melodrama y el cine de suspenso –como cualquier categoría narrativa- construyen a través de sus personajes, de su puesta en escena y de sus estrategias narrativas, el código ético fundado en su propia matriz cultural.

En el melodrama el bien y el mal implantan tajante su línea divisoria; en el suspenso mexicano las líneas de fuerza hacen cobrar mayor movilidad, y pronto seden o se recuperan para al final exaltar la moral social. Con todo, ambos garantizan la destrucción de los malvados -personajes con alto grado de humanidad- que, dicho sea de paso, por fuerza deben estar más logrados.

No obstante, el malo es el que mueve al melodrama, su motor, además del amor, es el mal que será castigado. En el cine de suspenso mexicano, por su parte, la triada formada por los personajes-función: Víctima, Justiciero, Malvado -o Traidor, lo llama Barbero para el melodrama³⁷⁹-; confluyen constantemente en el mismo protagonista que, por su previa maldad, también será castigado –o bien, que ya es culpable porque será castigado-, entonces será la víctima y será el traidor de sí mismo: un sacrificio que redime.

Sin embargo existe una diferencia tajante: no es el mismo mecanismo de identificación y proyección. En el melodrama el mal es repudiado, en el suspenso el malvado también se convierte en antihéroe y el mal -aunque sea momentáneamente- se relativiza según el lugar de la triada de la narrativa de suspenso (otra totalidad movible): Víctima (antihéroe o antiheroína, criminal trágico), Amenaza (criminal, villano, policía, *femme fatal*, en el fondo se trata de la libertad y la vida), Salvación (policía, autocastigo, que además de la libertad y la vida, se trata de la culpa, el sacrificio y la penitencia). En ese sentido, cobra relevancia el supuesto de Žižek de que con la muerte del villano hay una autoaniquilación del goce.³⁸⁰

Así se muestra la matriz cultural del suspenso mexicano. Pero aclaremos que todo cine de suspenso no siempre se determina por la moral

³⁷⁹ Anotemos que en esta orgía sentimental, Jesús Martín Barbero enuncia el cuatro como número cabalístico del melodrama literario, de alguna manera trasladado al cinematográfico. Son cuatro sentimientos básicos: miedo, entusiasmo, lástima y risa; correspondiente a cuatro tipos de situaciones y sensaciones: terribles, excitantes, tiernas y burlescas; personificadas por cuatro personajes: el Traidor (personificación del mal y del vicio), el Justiciero (protector que salva a la víctima y castiga al traidor), la Víctima (la inocencia y la virtud, cae en la desgracia y necesita protección) y el Bobo (que fuera de la triada, pone distensión y relajación emocional); en cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia; *op.cit.*, p. 128-130.

³⁸⁰ *Mirando al sesgo, op.cit.*

como por la situación del personaje –bien indica Hitchcock-, el malo puede cambiar de función y servir como víctima eventual; la identificación del espectador sigue a la víctima.³⁸¹

No es ocioso indicar que el antihéroe, *alter ego* del héroe, oscila en una continua ambigüedad moral, atiende a códigos morales o amorales. Regularmente no mantiene la bondad, honestidad, altruismo, ética y demás atributos considerados como “positivos” de los héroes comunes. Por el contrario, en sus ideas y por sus acciones motiva la amenaza social, a la vez que concede la proyección psicológica del espectador, donde posa sus más profundas pasiones que al final encuentran –de acuerdo a su convención social y moral mexicana-, una espontánea necesidad de castigar las viles motivaciones de estos personajes.

Ahí está Lena de *Que Dios me perdone*, una víctima y sujeto de castigo por ser culpable de abanderar la modernidad, por transgredir los roles de su género (ser inteligente, culta, bella, delincuente útil: espía internacional de oficio), por utilizar -activa y pasivamente- su cuerpo como moneda corriente para cumplir sus cometidos, que en el fondo yacen en la amalgama del suspenso y en la matriz cultural del melodrama: maternidad, familia, decencia, pecado y culpa, etcétera. Ahí está El Suavecito (*Sic*) que -como el Profesor Karín de *En la palma de tu mano*- es traicionado por su conciencia justiciera por haber incriminado a un inocente, y señala frente a la autoridad jurídica al verdadero asesino que, a su vez, amenaza con asesinarlo. Ahora la espera dilatada por una resolución entre dos posibilidades opuestas -es decir, lo propio del cine de suspenso- nos hará sentir por las curvas de enunciación, su sacrificio; y ver, por las curvas de visibilidad, la transformación en víctima redimida por los golpes de esbirros que purifican su alma.

Tal es el ritual que se cumple al seguir la narración –pues estas películas se sostienen tanto por el proyecto ideológico como por la estructura narrativa- que delinea el suspenso por el dispositivo del melodrama, donde, a partir de la representación-reinterpretación de la realidad social, se genera una experiencia, un aprendizaje intelectual y emocional, donde se definen

³⁸¹ En Francois Truffaut, *op.cit.*

concepciones desprendidas de la memoria narrativa y ligadas a las sensibilidades y al sentido común.

A esto, cabe anotar que el melodrama fue el dispositivo o educador sentimental de toda la generación de los años treinta y cuarenta, consolidado y sublimando a través de sus convenciones lingüística, las conductas y modelos motivados por la premisa de “el amor lo puede todo” –nos recuerda Silva Oroz. Es entonces cuando, por vía indirecta entra en juego el pecado/culpa, sacrificio/felicidad, y el melodrama se convierte también en un eficaz modelo de comunicación de los valores morales religiosos y burgueses (retrogradadas, pero muy apreciados por la industria, sistematizados por el cine, asimilados por los cineastas y el público).³⁸² Son los valores y grandes temas de la matriz cultural que, aunque al final se reafirmen, son puestos en entredicho a través del suspenso, que marca la transición entre el melodrama cinematográfico como principal modo de representación y educador sentimental, y otros modos y fuentes de educación sentimental y emocional en la década siguiente.

Moral y catarsis se constituyen en la articulación esencial del melodrama; la sensibilidad conservadora. “La preocupación moralizante forman parte de la estructura formal e ideológica [...] así como las pasiones suaves y el premio a la virtud”.³⁸³ Esa moral del melodrama funciona como instrumento de cohesión social en los códigos estéticos e ideológicos del suspenso: la puesta en juego de una ideología que –no olvidemos- fluye entre la víctima, el peligro y la salvación (de la vida o la libertad, incluso el alma). En la resolución moral esta la moraleja didáctica y evangelizadora, el “chantaje sentimental” del dispositivo; sin olvidar el paradójico realismo de la exageración y el exceso propio del melodrama, pronto asimilado y reconstruido –a veces aminorado- por el modelo de comunicación del suspenso.

Tal recurso expresivo es lo que teóricos llaman la estética popular, lo *kitsch*,³⁸⁴ la retórica del exceso, “la puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros a una estructura dramática y una actuación que

³⁸² Silva Oroz, *op.cit.*

³⁸³ *Ibid.*, p. 24.

³⁸⁴ Noción que implica los productos de reproducción ajenos al buen gusto y ligado a la clase social; es un fenómeno histórico moderno regido por los medios masivos de comunicación e incubado en la cultura de masas, donde se pierde la finalidad de la obra de arte y éste ocupa su lugar. Sin embargo, carente de fuerza formativa, recurre a la reiteración del contenido de la fantasía erótica, religiosa, política, romántica, etcétera.

exhiben descarada y efectivamente los sentimientos exigiendo en todo momento del público respuestas en risas, en llantos, en sudores y estremecimientos”.³⁸⁵ el caso de Lena que, al saber que su hija ha muerto y tras caminar desolada sin rumbo fijo, da caridad a una niña que dice: “que Dios se lo pague”; suenan unas campanadas y vemos la torre de una iglesia; ella mira al cielo y pide: “Que Dios... me perdone”.

5.3 La objetivación del dispositivo: el realismo en el cine clásico mexicano

Como es de suponer, los sistemas formales del suspenso mexicano se rinden también a aspectos de la mecánica del dispositivo ideológico del melodrama, objetivándose en ciertas unidades de representación que pretender mostrar la “realidad” como “real”. En este caso el tratamiento del realismo del crimen lleva un matiz apegado a la convención narrativa de la “transparencia”, como a la iconografía y estilo del mundo urbano moderno propuesto por el *film noir*, su cine contemporáneo.

Esto quiere decir que el cine mexicano está más apegado al cine clásico, al estilo común y colectivo impuesto por Hollywood (con normas estéticas, con forma y técnica de realización y producción), enfocado a narrar una historia interclasista y comprensible, con cierta unidad, desde un punto de vista realista (naturalista y aristotélicamente hablando) y, disimulando con la narrativa “invisible” por medio de técnicas de montaje.³⁸⁶ Asimismo, la narración clásica es la “historia canónica”, un sistema normativo o norma cultural basada en la causalidad y centrada en el personaje y la definición de la acción para conseguir un objetivo, o dicho de otra manera, basada en la teoría del conflicto central.³⁸⁷ David Bordwell lo explica con el argumento que establece un estado

³⁸⁵ Martín Barbero, *op.cit.*, p. 131.

³⁸⁶ David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997; este paradigma fue consolidado entre 1917 y 1960.

³⁸⁷ Es “lo que la epistemología describe como una ‘teoría predadora’: un sistema de ideas que devora y esclaviza cualquier otras ideas que pueden restringir su actividad”. Proviene – argumenta el director de cine Raúl Ruiz- de dos miradas de la filosofía: del realismo volitivo (una serie de accidentes) y, de la dialéctica de la naturaleza de Engels: la lucha entre tesis antítesis y síntesis. Una opción deriva una toma de decisión y una acción consiguiente; “La teoría del conflicto central” en *Estudios cinematográficos*, México, Año 4, núm. 11, Centro de Estudios cinematográficos, enero-marzo 1998, p. 61.

en el que la cuestión inicial que se altera, debe volver así a la normalidad siendo configurada la historia por elementos del realismo y las actividades cotidianas de la sociedad, presentando una estructura causal doble, donde se implica un romance heterosexual en medio de una serie de objetivos, obstáculos y un clímax que nos conduce a un desenlace generalmente placentero: el glorioso *happy end*.³⁸⁸

Con esta acotación, el cine criminal y de suspenso mexicano sigue más al canon clásico, la narrativa lineal, “transparente” -lo que cambia en los años setenta, ahí sí con el *thriller* político- y; como argumentamos, el tratamiento tiende a una marca extrema del bien y del mal, sólo con algunas irrupciones. Por otra parte, a diferencia del *film noir* -donde la ambición, el poder y el sexo mueven a los personajes y sus estados emocionales son tratados a través del psicoanálisis, del estilo visual y narrativo de corte expresionista-; en México a los personajes los marca el destino y no el azar. Todo gira en torno al amor y la familia. Asimismo el tiempo -en las curvas de visibilidad y de enunciación- no evoca la nostalgia del pasado y el futuro es prometedor, la conciencia individual se ajusta a la colectiva y el sistema social marca un buen porvenir.³⁸⁹

Su peculiaridad reside –como también hemos venido argumentando-, en el melodrama como mecanismo inseparable del que se nutren las producciones: aspecto que apunta hacia la construcción de un cine con identidad que, frente al *film noir* y el suspenso hollywoodense, se apega -exceptuando la regla del *happy end*- al cine clásico y siempre lleva un mensaje moralizante según las normas sociales, ya por la censura o autocensura, sin llegar a la ambigüedad moral que el cine extranjero maneja de principio a fin.

En consecuencia, la reivindicación moral es una necesidad ideológica y estética que parte de la realidad social y del “realismo” que percibe y espera el espectador. El cine mexicano será fiel a esta moral impresa en su forma de expresión. Si bien las estructuras maniqueas y las dicotomías morales se convierten en categorías estéticas, en la otra cara de la moneda, vemos que el sistema formal conlleva una valoración ideológica. En ese sentido, un *travelling* –como se ha dicho- es cuestión no sólo de estética sino de moral. Cualquier

³⁸⁸ *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Editorial Paidós, 1996.

³⁸⁹ El desarrollo del tema se encuentra en Mayra Elizabeth Ortega y Luis Fernando Faz, “El cine negro en México” en *Nitrato de plata*, num. 9, enero-febrero 1992.

plano y lo que acontece al interior o exterior (en campo o fuera de campo), en el presente o en el pasado, es parte de una forma de mirar, de organizar lo visible/no visible: una “estética en continuidad directa con la ética, que es un rasgo cultural de la estética popular. Y punta a partir del cual el reconocimiento entre relato y vida se dispara conectando al lector con la trama hasta alimentarla con su propia vida”.³⁹⁰

El realismo –decíamos- es entendido como el hecho de mostrar el fondo de las cosas a partir de su apariencia (*mimesis*); y a decir de José Revueltas:

Aquella actitud y disposición del artista que le permite no someterse incondicionalmente a la realidad sino tomar de ésta tan sólo su esencia y, más aún, una esencia concreta y determinada, que no se refiere a otras posibles esencias como la filosófica, la doctriniana, etc., sino que con precisión es la esencia estética.³⁹¹

Pero Revueltas, aunque se veía inmerso en un optimismo por el futuro de nuestra cinematografía, anota que en general, el cine mexicano carece de directores con conciencia de encontrar esa forma realista, pues “no buscan un realismo de una manera pensada y apoyados en una teoría, sino que, simplemente, en virtud de la naturaleza misma del cine, se tropiezan con él”.³⁹²

Es la ética y la estética dominante del realismo, no obstante como se escribe, la mayoría de las veces un realismo estereotipado, donde se interpela a supuestas ideas y emociones ya vividas por el espectador y renovadas por los cineastas, donde confluye la percepción y el realismo “industrial” que deriva en la fabricación del film popular.

El cine nunca ha conseguido librarse por completo de este mito *realista* [...] Productos “populares”, contruidos según un concepto de verosimilitud entendida no como organismo semántico, sino como *credibilidad* de lo

³⁹⁰ Martín Barbero, *op.cit.*, p 148.

³⁹¹ *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* entiende Ediciones Era, 1ª edición, México, 1981, p. 135 y 136.

³⁹² No obstante, destaca a los realistas mexicanos: “A mi modo de ver, los directores más interesantes en México, desde el punto de vista del encuentro del realismo-, son Gavaldón, Emilio Fernández, Julio Bracho, Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo. Los he colocado arbitrariamente, sin un orden premeditado, porque aquí no se trata de decir quién es mejor, sino de analizar una etapa concreta en el desarrollo de nuestra cinematografía”; *ibid.*

estereotipado. Y se ha hecho pasar a través de la presunta transparencia del objetivo [...] todo menos la verdadera realidad, o mejor dicho –para decirlo con palabras de Bretch-, todo menos la realidad “como realmente es”.³⁹³

De cualquier manera, se trata de la escena del crimen “realista” que implica un modo de mostrar y de percibir –estereotipadamente si se quiere-, pero también de mirar y de identificar el mundo en descomposición del sujeto urbano inmerso entre la modernización y la conservación de valores añejos. Edgar Morin indica que la identificación entre espectador-personaje se establece cuando se da un:

Determinado equilibrio entre la idealización y el realismo; es necesario que existan condiciones de verosimilitud y veracidad que aseguran la comunicación con la realidad vivida, así como que los personajes participen de alguna forma en la humanidad cotidiana [...] y que los personajes vivan con más intensidad.³⁹⁴

Tal realismo, como matriz estética, parte los tres tipos de principios que relacionan el argumento con la historia –según la lógica industrial, que es también la lógica de la escena del crimen-: la narración (un acontecimiento se asume como consecuencia de otro acontecimiento, de un rasgo del personaje o de alguna ley general), el tiempo (articulado en el orden, duración y frecuencia) y el espacio (según el modo en que el argumento presente la historia se ejercerán unos efectos específicos en el espectador).³⁹⁵

Cabe mencionar que en este tipo de narraciones, la presencia de lo urbano forma el marco de acción por una doble razón: porque en la ciudades existe una variedad de personajes, sitios, ambientes y un alto nivel de criminalidad, con delitos frecuentes y variados, y porque es “en las sociedades modernas, la pieza básica de la organización vital y social, el lugar donde, se condensa el nudo esencial de toda clase de relaciones del mundo capitalista

³⁹³ Franco Pecori, *Cine, forma y método*, Barcelona, GG, 1977, p. 82.

³⁹⁴ En *El espíritu del tiempo*, Madrid, Taurus, 1962, p. 101; véase al respecto, del mismo autor, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1972.

³⁹⁵ David Bordwell, *La narración en...*, *op.cit.*

actual".³⁹⁶ En este espacio simbólico se encuentran la mayor parte de las contracciones sociales y a su vez delictivas del mundo contemporáneo.

Derivado de los orígenes del cine (invento para reproducir la realidad), de la tradición del documental mexicano (quizás algo haya quedado del realismo melodramático italiano), del cine clásico de Hollywood y su paradigma de la transparencia, las imágenes según las técnicas y la sintaxis del realismo del melodrama criminal -en cierta forma del suspenso mexicano- deberán sobre todo percibirse con claridad en el movimiento de una escena a otra (espacio-tiempo), con la sensación de fluidez y unidad en el desplazamiento y cambio de escenario. Lo importante es rescatar la ilusión de realidad. Entonces –nos recuerda Silvia Oroz- “la estructura de la sintaxis cubre las necesidades de la forma de exposición del género que ayudaron a la implantación de una sintaxis donde todo ocurre naturalmente, sin percibirse la escritura”.³⁹⁷

Pese a que el suspenso no es un efecto de “escritura” (fílmica) sino de narración, su realismo tiene sus cualidades estéticas no siempre sujetas a las del melodrama. Las líneas de fuerza del espacio-tiempo maneja distintas señales de suspensión (dilación de una pregunta que lanza el espectador): a veces están más centradas en el espacio (los objetos y sujetos dentro y fuera de campo), a veces en el tiempo (suspenso por hechos pasados o futuros). Su sintaxis se dilata jugando con lo oculto y lo visible y, aunque a cuenta gotas, se permite evocar la temporalidad del *film noir*.

Como en el extranjero, en el cine de suspenso mexicano -por tanto cine criminal-, la ciudad, la vida nocturna y la delincuencia son fuente interminable de argumentos. Pero el tratamiento se encuentra suspendido entre los dos estilos comunes y varias tradiciones estéticas que confluyen en la cumbre de la modernización mexicana. Así funde ambos sistemas formales y se mueve en la medida en que lo permiten las líneas de fuerza de cada una. Es un recurso derivado del cine clásico, pero también un sistema narrativo que se apropia y reinventa los valores estéticos importados y nacionales, así como valores

³⁹⁶ José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, España, Universidad de Granada, 1991, p. 63

³⁹⁷ Silvia Oroz, *op.cit.*, p. 30.

culturales propios forjados desde los orígenes del mismo cine (espectáculo-realismo).³⁹⁸

5.3.1 El crimen y lo urbano, lo real y lo realista

Ante todo, si hemos hablado de los dispositivos, de las matrices culturales, de las líneas de sedimentación, creatividad y fuerza, de las curvas de enunciación y visibilidad de la mirada melodramática, clásica y realista del crimen en la modernización mexicana, habrá que detenernos a recordar ¿cómo llegó el cine de suspenso a ser la mirada moderna del crimen?, ¿qué acontecimientos cinematográficos marcan el cambio de mirada hacia el crimen, hacia su espacio-tiempo-acción donde se lleva a cabo la transgresión de los criminales?

Flash back: En profundidad de campo, un diputado dispara con precisa puntería. El otro sujeto, en primer plano, traicionado por la lentitud recibe una bala mortal y cae fulminado por el impacto; el vencedor y tres presentes se acercan al herido –atendido previamente por más testigos– para certificar su muerte. El asesino victorioso, custodiado por sus ayudantes, se retira a uno de los carruajes que esperan ahí mismo, en el bosque de Chapultepec.

El duelo a muerte ocurrido aquella madrugada de 1896, a pocos meses del arribo del cinematógrafo en nuestro país, fue objeto de interés para los emisarios de Lumière. Si bien la escasa iluminación natural en el duelo impidió el registro inmediato del acontecimiento, no limitó a los cineastas que pronto dramatizaron la acción para exhibirla al público porfiriano fascinado por las novedosas “vistas”. Los realizadores Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, nunca imaginaron que con la puesta en escena de un crimen, inaugurarían el cine de ficción mexicano.

Pero la acotación del caso no queda ahí. La dramatización del hecho fomentó tanto en el público como en los críticos de prensa de corte positivista, emociones colectivas muy cercanas a la indignación por lo que se creía era la función del cinematógrafo: adelanto científico, testimonio verídico o registro inmediato de lo “real”. Según comentarios de prensa, nunca se sabría con este

³⁹⁸ Véase John L. Fell, *La tradición narrativa*, Argentina, Ediciones Tres Tiempos, 1977.

cortometraje de corte “verista”, si es un simulacro de duelo o un caso de honor verdadero.

La “vista” -como se llamaba al cortometraje– al poner en tela de juicio una “ilusión de verdad”, sugiere por una parte, que el crimen será inagotable fuente nutricional de la cinematografía de ficción; por otra, que el contacto entre película y espectador activa emociones colectivas y expone una ideología social particular, en este caso sobre la función del cinematógrafo y sobre su condición de autoridad cultural para explicar el hecho criminal.

Con el inicio del Siglo Lumière, al dejar las “vistas” del siglo XIX, el cine mexicano hecho por mexicanos -como Salvador Toscano o los hermanos Albatoma la vía documental incentivada de inmediato por la necesidad de inmortalizar la revuelta revolucionaria. Tímidamente algunos directores ya habían experimentado sus pininos en el cine de ficción con evocación directa a la mitología heroica o de origen.³⁹⁹ Mientras, cobra fuerza la influencia del melodrama italiano y la competencia del cine estadounidense, nuestro cine cuenta en 1919, para ser exactos, con su primer largometraje de ficción criminal nutrido ahora de la caótica realidad posrevolucionaria.

El cine mexicano refuerza esta condición con su primer largometraje de ficción criminal: *El automóvil gris*. En esta película Enrique Rosas recrea los acontecimientos que dotan de turbación a la sociedad capitalina y de vida a la nota roja de 1915. El argumento parte de las acciones de un grupo de criminales bien organizados, sin escrúpulos y con nexos con el organismo policiaco en turno, que despojaban de sus bienes a familias con riqueza de origen en la recién revocada dictadura.

Paradójicamente, a diferencia de *Un duelo a pistolas en el bosque de Chapultepec*, fue aceptada con júbilo por la prensa y por el público del momento a pesar de “retratar” lo que se conoce como “la leyenda negra de la revolución”. La cinta tendría elogios por el dominio expresivo y “el apego a la verdad”, tratada bajo la lente del documental revolucionario con escenas reales del fusilamiento de los verdaderos criminales y, de las técnicas narrativas

³⁹⁹ Serían 30 films aproximadamente entre 1896 y 1913; véase Eduardo de la Vega Alfaro, *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, México, Universidad de Guadalajara, Cuadernos de divulgación, Segunda época, num. 37, 1991.

hollywoodenses con pequeñas dosis de suspenso: acciones paralelas de persecuciones y montaje alternado entre víctimas, policías y criminales.

La adaptación de “la leyenda negra de la revolución” abría una puerta al mundo de las creencias y a los discursos cinematográficos sobre el crimen nacional, continuando con una ininterrumpida y versátil cadena de narraciones criminales, que pronto construirían un fenómeno de la industria y la cultura cinematográfica; no sólo plantearía una ideología sino fomentaría expectativas formales para cubrir cambiantes necesidades emocionales.

Como hemos mencionado, el espectador se enfrentaba a una nueva instancia narrativa y a una nueva situación hermenéutica: la concepción del cine había cambiado, la representación del crimen había cambiado, la forma de recibirlo en la sala de cine, también.

Así pues, *El automóvil gris* que indica el apego a la “verdad” y fusiona la lógica del testimonial fraguado en la Revolución,⁴⁰⁰ asimila en la narración y técnica, el realismo importada de Hollywood; luego convertida en modelo narrativo y estilístico para cubrir las necesidades de las siguientes generaciones:

La historia aquí presentada se desarrolla en los mismo sitios que fueron teatro de las hazañas que forman su argumento.

Las escenas de los robos, las casas en que viven y los sitios en que fueron aprehendidos o expiaron los crímenes los miembros de la funesta banda de *El automóvil gris* son rigurosamente auténticos.

La acción se desarrolla en el año de 1915.

Aurelio de los Reyes puntualiza que con lo anterior, Enrique Rosas ampara un margen de libertad para intervenir las situaciones, “modificar o alterar los hechos” y sumergirse en el *film d’art*, pero nunca cambiar los escenarios: el concepto de “cine-verdad” tan socorrido por las tendencias del momento. La ciudad se convierte en un personaje –dice el historiador-, “una

⁴⁰⁰ Para el testimonial, véase Manuel González Casanova, “El cine testimonial mexicano”, ese desconocido”, ponencia para el 10º Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), *El documental carcoma de la ficción*, tomo I, Granada, Filmoteca de Andalucía, Consejería de Cultura, del 12 al 14 de febrero de 2004, p. 95-99.

prostituta que había corrompido las costumbres campiranas, opinión acorde con la visión carrancista de la ciudad”.⁴⁰¹

Sin embargo, esta hipótesis premonitora cobrará auge tras un par de décadas. Aún el espacio simbólico del crimen para el cine mudo de los años veinte versa entre lo rural-provincia y lo urbano-capital.⁴⁰²

Flash forward: Pero, a diferencia, en la bien fundada industria cinematográfica mexicana de los cuarenta, la representación de la ciudad y sus hechos criminales, muestran que el realismo “atenta” y sugiere la necesidad de aclarar que tales acontecimientos se desligan de la vida real. Por citar algún caso, tomemos a *Distinto amanecer*.

[...] Las personas de este drama no tienen relación alguna con personas de la vida real. El conflicto dramático que se presenta tiene características universales y puede por lo tanto, ser situado en cualquier ciudad del mundo contemporáneo.

Si bien, en el fondo indica que México no es la única nación que sufre los síntomas de la modernidad, la falacia de estas líneas reitera la especificidad y claridad de un marco de referencia. Hablamos de falacia porque el espacio delimitado en el desarrollo de la historia evoca las vecindades, cabarets, monumentos y edificios históricos concretos, es decir, si el conflicto tiene carácter universal, de alguna manera existen ligas precisas que conducen el significado por símbolos nacionales. También es una falacia por su referencia política específica. Los gobernantes siguen siendo generales herederos del sistema postrevolucionario.⁴⁰³

⁴⁰¹ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México, (1896-1900)*, México, F.C.E., 1983, p. 259.

⁴⁰² Con cintas como *Los encapuchados de Mazatlán* (Jesús H. Abitia, 1920), *El crimen del otro* (Carlos Stahal, 1921), *Fanny o el robo de 20 millones* (Manuel Sánchez Valtierra, 1922), *La banda del Cinco de Oros* (Eduardo Urriola, 1926, inspirada en hechos reales), *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1927), *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, 1927); en los treinta serán *Contrabando* (Alberto Méndez Bernal, 1931), *Una vida por otra* (John H. Auer, 1932), *Águila frente al sol* (Antonio Moreno, 1932); todo era para consumo regional (a veces improvisado y amateur) e influenciado por el cine estadounidense.

⁴⁰³ ¿En qué otro país hay líderes charros y corruptos, matones a sueldo de un gobernador, chóferes de taxi que oyen música de Lara en la radio, y una moral muy avilacamachista que condena a la Palma a ni siquiera gozar unas horas de amor y menos de irse en el “tren del sur” con el hombre que ama, porque ella es una buena esposa mexicana y, es más, una madre (de su hermanito) bastante abnegada?; se pregunta David Ramón en su crítica cinematográfica, en el Suplemento “Diorama de la cultura” del *Excélsior* de 14 de noviembre de 1971, citado en

Lo que parece diplomacia para no herir susceptibilidades, evidencia la referencia directa a las estructuras culturales y del contexto político que se va inscribiendo en lo moderno (aún es militar y no civil). Recordemos que en una época de represión y paternalismo gubernamental –arraigada tradición en nuestro país-, hablar públicamente de corrupción es hasta cierto punto una aventura riesgosa. Dentro de la aparente libertad de expresión, según los elogios para el gobierno de Ávila Camacho por permitir tratar temas escabrosos que relacionan la corrupción entre, policías, ministros y gobernadores, la película previene su “irreverencia” y, siguiendo la línea marcada por Alejandro Galindo en *Mientras México duerme* desde 1938, el camino tomará, más o menos el mismo tipo de representación realista de la ciudad hasta el destello urbano en la segunda mitad de los cuarenta.⁴⁰⁴

Así aparece la mirada dominante sobre el crimen y el realismo urbano que colocan al espectador en otra situación hermenéutica e instancia narrativa. Con un esfuerzo de síntesis, Ayala Blanco anota que la representación de la ciudad supone tres directrices: 1) por reducción: “la gran urbe fue conquistada por el cine mexicano cuando se dio cuenta que era reductible a un pequeño mundo. O sea, el barrio podía ser sucedáneo del pueblito” (*Casa de vecindad* bien puede ser representativa); 2) en las películas de la ciudad se consiguió excusar la lucha de clases (*Nosotros los pobres*); 3) la ciudad vista con recelo: “enemiga de la vida pacífica y lenta. El delito mayor del hombre es haber nacido en la ciudad” o -anexamos- emigrar a la gran urbe (*Los Olvidados* y la mayoría del cine de cabareteras y prostibulario, así como el de suspenso).⁴⁰⁵

El mismo autor concluye:

A diferencia del cine social estadounidense, el cine mexicano de la ciudad no delata la injusticia, la opresión y el abuso del poder; a diferencia del neorrealismo [...] no pretende patentizar un trágico cotidiano, mostrando

Emilio García Riera, *HDCM*, tomo III, p. 195 y 196; además, podría decirse que Bracho alcanza un realismo como lo alcanzará en *Crepúsculo* (1944); a decir de Revueltas: “no una copia servil de la realidad, sino un ordenamiento estético –en la plástica y en el ‘decir’ cinematográficos-, que dio por resultado una adecuada emoción en los espectadores”; *op.cit.*, p. 136.

⁴⁰⁴ Del realismo de Galindo, José Revueltas indica: “él ha aportado a la cinematografía mexicana un ‘modo’ verdaderamente nuevo. El realismo costumbrista. Un punto intermedio entre el ‘espejo de la vida’ de los naturalistas y lo que es el realismo auténtico. Aquí, en efecto lo único que falta es cierta profundidad, una mayor penetración en lo humano que Galindo toca”; *ibid.*, p. 136 y 137.

⁴⁰⁵ Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 131.

las contradicciones de una etapa histórica; a diferencia del enfoque ciudadano francés [...] no se interesa por lo pintoresco sino como incentivo del sentimentalismo y el retraimiento. Si en el cine mexicano de la ciudad no llegamos a topar con frustraciones en la vida cotidiana, las veremos como algo necesario que no altera el orden natural de las cosas.⁴⁰⁶

5.3.2 El parpadeo surrealista: una efímera transgresión al dispositivo

Cabe anotar –volviendo a la leyenda inicial de los films y dejando claro que hay casos excepcionales que sí delata la opresión de la gran urbe– que tales representaciones y mensajes se encontrarán todavía en films como *Los olvidados* de Luis Buñuel en 1950.⁴⁰⁷ Y haciendo un paréntesis para continuar con el suspenso, digamos que Buñuel da vuelta a la tuerca y posa la mirada fuera del suspenso y del realismo melodramático; pero aunque enfoca la mirada como Enrique Rosas con el *Automóvil Gris*, se coloca en otro ángulo para articular la relación entre cine y vida.

Desde los créditos de *Los Olvidados*, el surrealista de tiempo completo expresa abiertamente que “esta película está basada en íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”. No obstante, parece ceder a la censura, a la política cultural de mordaza a la libertad de expresión. Sólo parece, pues en realidad evita el obstáculo de una industria, cuyas políticas y técnicas de producción precozmente había asimilado, lo que no ocurría en caso contrario.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 136 y 137.

⁴⁰⁷ Incluso más tarde en cintas de corte fantástico *Ladrón de cadáveres* de José Díaz Morales bien entrados los cincuenta y en otras como las de Santo El Enmascarado de Plata una década más tarde.

⁴⁰⁸ Algunos elementos surrealistas sí serán omitidos por presión de la convención industrial, y a cambio de la libertad otorgada, el productor Dancingers arguye: “ya estoy haciendo sacrificios con esta película: hay mucha cochambre, no hay actores conocidos, etcétera; Buñuel tuvo que renunciar a detalles que rompían con el realismo convencional, y recuerda: “Cuando *El Jaibo* y Pedro iban a ver al muchacho que luego será asesinado se debía ver de paso, al fondo de aquellos terrenos donde había un gran edificio en construcción -un hospital del Seguro Social-, una orquesta sinfónica de cien profesores instalada en la estructura metálica. En la casa de Pedro, cuando la madre estaba cocinando, se veía también que en cierto momento apartaba un sombrero de copa magnífico. Esas cosas se veían como en un parpadeo, y sólo las advertiría un espectador entre cien, que además se quedaría dudando, pensando que podría ser una ilusión suya. Eran elementos de tipo irracional, para no seguir al pie de la letra un argumento, una realidad ‘fotográfica’”; citado en Emilio García Riera, *HDCM*, tomo V, *op.cit.*, p. 192.

También, como *Distinto amanecer* –y con razón-, coloca la problemática de la delincuencia como un mal mundial propio de las desigualdades de las grandes urbes y no exclusivo de la Ciudad de México. Así suena la voz en *off* refiriendo al malestar de la modernidad –curiosamente similar al inicio de varias películas de ese año: ¿recurso expresivo o modalidad industrial?- sobre un montaje de las ciudades que cita:

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres; esconden tras sus magníficos edificios, hogares de miseria que albergan niños malnacidos; semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad.

México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal. Por eso esta película basada en la vida real, no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.

Con los *Olvidados* –considerada por muchos la primera obra de genio en el cine mexicano- Buñuel no vela, sino expone el crimen y la moral fuera del dispositivo del melodrama y de su artificio del realismo urbano criminal. Una parte fundamental de la matriz cultural del melodrama –aunque momentáneamente acude a otras que después lo avergonzarían⁴⁰⁹- es transgredida cuando la madre (Estela Inda) de Pedro (Alfonso Mejía) -que además tiene relaciones con el Jaibo (Roberto Cobo), amigo del niño-, rechaza el instinto-emoción y menosprecia a su hijo que pregunta: “¿por qué no me quieres?” -responde la madre con la atroz interpelación: “¿por qué te he de querer?...”

Con ello el director rompe con el tabú de la maternidad y la familia; pero también, como se sabe, del realismo cinematográfico –abanderado por Alejandro Galindo, Bracho o el Indio Fernández- del mundo urbano y

⁴⁰⁹ Como cuando una autoridad moral indica que a la miseria es la que deberían encerrar y no a los niños delincuentes, cosa que molestó a los asiduos exmiembros del surrealismo.

suburbano. Bien podemos ver las desviaciones hacia el surrealismo, más que como actitud estética anclada a una moral, como actitud ante la vida.⁴¹⁰

Actitud que inicia en el relato con detalles dramáticos, como la aparición de la gallina frente al ciego (Miguel Inclán) previamente apedreado por los pequeños delincuentes; “primera –dice García Riera- de las muchas que transitarán por la películas como representantes de la irracionalidad y de la huella de lo campesino en el mundo urbano”. Le seguirán otras tantas gallinas: las que mata Pedro en la correccional, las que golpea con la escoba la madre para castigar el intento de cópula –alusión a la represión sexual-, la que aparece en el corral junto a Pedro recién muerto por el Jaibo. Luego está el sueño de Pedro, quien dialoga con su madre sin abrir los labios, y Julián, a quien ha asesinado el Jaibo, que se asoma bajo la cama, mientras la madre ofrece un pedazo de carne cruda y el Jaibo se la roba. Acierta García Riera al decir que “entre el crimen y el sueño, la superstición [...], una lógica dictada por la intuición poética va ligando al crimen y la miseria con el sueño y el deseo en una síntesis cargada a la vez de afecto y de crueldad”.⁴¹¹

Buñuel expone el hecho criminal crudo y con crueldad, como la carne que ofrece la madre en el sueño, como la maternidad que se niega a sí misma y bofetea a su hijo con la mano y el desprecio. Sobre todo, lo hace sin idealizar a los pobres, aspecto poco socorrido por la vanguardia del realismo socialista y menos por la convención del realismo melodramático mexicano que, digámoslo así, encuentra la sinécdoque en *Nosotros los pobres*. Al respecto, escribe Octavio Paz que lejos del realismo social, psicológico y edificante “Buñuel había encontrado una vía de salida de la estética surrealista al insertar, en la forma tradicional del relato, las imágenes irracionales que brotan de la mitad oscura del hombre”.⁴¹²

⁴¹⁰ Como también ocurrirá en otras películas como *Él*, donde la paranoia genera infinidad de imágenes surrealistas y, ya fuera del atentado criminal, en *El Ángel exterminador*, donde un grupo de burgueses quedan atrapados en una sala lujosa sin barreras materiales que impidan su salida, todo es un juego mental de reglas convencionales, por mencionar algunas.

⁴¹¹ *Op.cit.*, p. 189.

⁴¹² Octavio Paz, “Los Olvidados Cannes 1951”, en Tomás Pérez Turrent, *et.al.*, *El ojo: Buñuel. México y el Surrealismo*, México, CONACULTA, 1996, p. 22; es importante reconocer la polémica causada a raíz de la premier que le valió que varios políticos, artistas e intelectuales propusieran la expulsión de Buñuel del territorio mexicano porque sus imágenes “denigraban” la identidad mexicana. Solamente cuando en el Festival de Cannes le otorgó el premio al mejor director en 1951, los mexicanos –a excepción de los más conservadores- vieron con buenos

Para realizar la película, el director se dedicó a recorrer una ciudad perdida de Tacubaya, barrios de Nonoalco; a investigar en los archivos penales; y a buscar actores más cercanos a los tipos sociales que a los estereotipos y estrellas de la industria. Por ello, algunos llegaron a ver en esta película una herencia del neorrealismo italiano, etiqueta que el poeta surrealista negó rotundamente. Aunque ciertamente, como los colegas italianos, evita “el color local”, acude a la “fatalidad histórica” a través de la imagen/hecho, a lugares verdaderos, al hombre social tal cual puede ser. Pero a diferencia, éste “aspira a alcanzar la realidad total, incluidos ensueño (la ensoñación), la imaginación y el inconsciente”.⁴¹³

De esta manera Buñuel se consagra como “el maestro de la subversión”, de la moral burguesa, de la estética y del estilo común del realismo urbano al que llena de desolación y liga a la desigualdad encubierta por la modernidad. Volvemos a Paz:

El espacio físico y humano en que se desarrolla el drama no puede ser más cerrado: la vida y la muerte de unos niños, entregados a su propia fatalidad, entre los cuatro muros del abandono. La ciudad, con todo lo que esta palabra entraña de solidaridad humana, es lo ajeno y lo extraño. Lo que llamamos civilización no es para ellos sino un muro, un gran No que cierra el paso.⁴¹⁴

5.3.3 Líneas de fuerza: entre el melodrama y el *film noir*

En este ir y venir de miradas –y tras el parpadeo surrealista- que marcan la identidad, tampoco podemos negar que existe –aunque, como hemos sugerido dosificada- cierta influencia con la cuna del suspenso, léase, con Hollywood y con el *film noir* como línea contemporánea y unidad enunciable e indisoluble del suspenso clásico.

Como punto de partida vale la comparación entre ambas cinematografías. Pero, para encontrar los puntos de engarce

ojos al consagrado artista. Desde entonces Buñuel es reconocido subversivo, pese a su constante persecución por los grupos defensores de la moral burguesa.

⁴¹³ Tomás Pérez Turrent, *op.cit.*, p. 13.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

permitidos/censurados, visibles/no visibles, enunciables/no enunciables con nuestro cine, comencemos por contrastar los *códigos socioculturales*: entre varios aspectos esta la intervención directa en la Segunda Guerra Mundial, el cambio vertiginoso de los roles de género, el desencanto social y del sistema aunque la corrupción sea más velada, el lugar que tiene el exilio de directores europeos con influencia del expresionismo y de importantes psicoanalistas, la urbanización que cobra otro significado con los suburbios y los *free way*, la tecnología y el progreso que conlleva niveles más avanzados.⁴¹⁵

Asimismo, con debidas excepciones, la influencia en México del *film noir* –que recordemos, permanece anclado a un periodo histórico a diferencia del suspenso- no procede de manera “natural”, los *códigos* y las *técnicas visuales* se toman con titubeo: la iluminación expresionista, los planos que rompen el horizonte, los lentes angulares que desproporcionan los objetos, entre otros. También –aunque con excepciones- esquivan los *códigos sonoros* del cine vecino: voz que narra pero ofrece introspecciones y la ambigüedad moral de los personajes de principio a fin (en México al final se impone al ortopedia moral), música como el jazz que surge de las capas sociales y minorías étnicas (en nuestro país el mambo sólo se utiliza para números musicales, por mencionar alguno), bajas frecuencias, etcétera. Así como *códigos narrativos*: desarrollo no lineal, interacción entre el presente y el pasado, dinamismo en el montaje que busca no sólo contar una historia sino significar la descomposición psicosocial.

Pero, a la luz de lo anterior, podemos decir que sí hay cierta tendencia de algunos directores mexicanos hacia la cinematografía hollywoodense que cobija al *noir*: paradigma de producción y realización que precisamente fungió

⁴¹⁵ Cabe mencionar que teóricos como Paul Schrader, indican que el *film noir* o cine negro no es exclusivo del crimen y la corrupción –a diferencia de nuestro tratamiento del suspenso-, pues se define por el tono más que por el género, un tono que se mezcla con otros géneros, más con el melodrama. En general el cómo es más importante que el qué. Ubica épocas iniciando con la segunda guerra mundial (del detective privado y el lobo solitario); la segunda de 1946 a 1949, los problemas del crimen en las calles, corrupción política y rutina policiaca; y la tercera y última de 1949 a 1953, la acción psicótica y del impulso suicida, es la fase del cine negro B y de directores inclinados por la psicoanalítica; más penetrante en sentido estético y sociológico. En general, se podría decir que es más estilo que tema; Paul Schrader, “El cine negro”, en primer plano, num. 1, nov-dic, 1981; Sobre el cine negro se ha gastado mucha tinta, entre los estudios podemos rescatar está el de Carlos F. Heredero y Antonio Santoamarina, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Paidós, 1ª reimpresión, 1998; cabe mencionar que el término fue acuñado por los críticos franceses, antes de que los mismos cineastas supieran que hacían *film noir*; incluso algunos aún se denominaban melodrama criminal.

como su *alma mater*. Vale recordar la apreciación de Gustavo García de cintas de los directores más representativos y deslumbrados por esta corriente:

En la palma de tu mano (Gavaldón) y *El Suavecito* (Méndez) están indicando por fin el predominio de la peripecia, de una intriga que no se puede dirimir con palabras, de personajes emblemáticos, contradictorios condenados en grandilocuencia; los últimos 15 minutos de ambas películas (Arturo de Córdova y Leticia Palma desenterrando el cadáver, llevándolo a las vías del tren la histórica confesión de ambos a la policía; Víctor Parra esperando que el camión llegue a la estación antes que los pistoleros, la persecución y golpiza final) eran inadmisibles unos años antes; finalmente, con elementos puramente visuales, tomados del mejor cine negro norteamericano se perfilan en dos piezas ejemplares.⁴¹⁶

También, entre las piezas tocadas por el *noir*, aunque en este caso es más ejemplificadora que ejemplar, podemos contar y ubicar justo a la mita de siglo a *El hombre sin rostro*; intento de realización de un cine negro mexicano, de apego a esos códigos narrativos y visuales pero, de resultados vencidos por el dispositivo del melodrama y por la limitación lingüística, por convenciones de producción, de puesta en escena -por extensión-, de recepción y consumo.

La cinta está regida por el tema de la misoginia con el asesino Carlos Lozano (Arturo de Córdova) de prostitutas callejeras que, movido por el inconsciente, actúa en sus sangrientos *lapsus* para limpiar “la escoria urbana”. *Lapsus*, pronto desentrañados por el psiquiatra Eugenio Britel (Miguel Ángel Ferriz). Asimismo acude a la temática predominante del crimen y la sexualidad, *Eros y Thanatos*, tratada con la voz en *off* que expresa introspecciones y la personalidad del criminal, con la narrativa no lineal, con fotografía de alto contraste, desde la tendencia psicoanalítica, expresionista -experimentado en su ensayo *Dos monjes* en 1938- y, en parte surrealista.⁴¹⁷ Campos que había

⁴¹⁶ Gustavo García en “La década perdida” en Gustavo García y David R. Maciel (Coord.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad de Ciudad Juárez, Filmoteca de La UNAM, IMCINE, 2001, p. 214.

⁴¹⁷ Recordemos que este cine gustaba de sobremanera a los surrealistas, precisamente por ser considerado transgresor de la moral burguesa. Asimismo, que algunas cintas criminales, relacionan a sus protagonistas con una fuerte inclinación hacia las obras de arte surrealistas, el caso de *La gota de sangre* de Chano Urueta, (1949), y en uno de los episodios de *Monte de piedad* de Carlos Véjar, (1950).

estudiado Bustillo para explorar los laberintos del inconsciente e inquietudes llevadas a cabo en las secuencias de los sueños donde Carlos encuentra a su *alter ego* “el hombre sin rostro” –que hace recordar a *M* de Fritz Lang.⁴¹⁸

Pero además de las líneas de fuerza del estilo y de la convención nacional que delimitan los objetivos, más aspectos del contexto sociocultural suman esfuerzos. Por principio de cuentas, la influencia de Eric Fromm con su arribo a México, apenas llega a un pequeño círculo intelectual, a diferencia de Estados Unidos que cuenta con mayor inmigración de psicoanalistas. Entonces la representación del Dr. Britel, se torna completamente didáctica pensando en un público no familiarizado con el tema del psicoanálisis. Un público que, anotemos, más parecía buscar satisfacer el morbo con la representación de estrellas asesinas de la nota roja autóctona (léase, el fenómeno multihomicida Goyo Cárdenas); que tener una experiencia estética de vanguardia basada en el desencanto social y la ambigüedad moral.⁴¹⁹

La expresión *noir*, no obstante, queda en el intento con una cámara que se antoja estática. La convención nacional lleva a los cineastas a utilizar el recurso del diálogo y de la actuación teatral para suplir la narración con un lenguaje exclusivo del medio cinematográfico. Incluso cuenta el director que pretendía usar filtros y lentes angulares propios de la técnica y estética del *noir*, pero encontró la negación de Jorge Stahl, el director de foto, y del escenógrafo Javier Torres Torija que, por prevención, se empeñaron en apegarse al estilo clásico.⁴²⁰

Sin embargo, aunque no teje la trama hacia la ambigüedad moral, en la fusión del bien y del mal, sino en la separación tajante de estas fuerzas

⁴¹⁸ El director recuerda: “La gestación de *El hombre sin rostro*, empero, había sido de considerable antigüedad. Su despunte ocurrió una tarde de 1923, en la cátedra de psicología que impartía Samuel Ramos en la Preparatoria. Me metí allí traído por la noticia de que se iba a tratar sobre las ideas de Freud. No me sorprendieron. Me perturbaron. Me devolvieron con intensidad renovada el sobrecogimiento que sufrí, al fin de mi infancia, ante *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*, la película dinamarquesa basada en la obra de Stevenson. La escondida personalidad del protagonista me había adelantado el hallazgo de Freud. Y me lo había adelantado por el camino más propio para mí. Lo que nos explicó el maestro Ramos me agarró de tal manera que me di a ahondar en el tema. Por años leí a Freud, a Jung y a Adler. Y me topé con un viejo libro, la *Psicopatía sexual*, de Krafft Ebing. En éste encontré un caso que, de modo indeciso, se me insinuó para una película. Pasó mucho tiempo. Y he aquí que de improvisó brotó en mi mente cinematográfica, con gran poder compulsivo, *El hombre sin rostro*”; Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984.

⁴¹⁹ Testimonia el cineasta en *ibid*; aspecto tomado también por Emilio García Riera en el comentario sobre la película, *HDCM*, tomo V, *op.cit.*, p. 212.

⁴²⁰ *Ibid*.

relacionadas con la maternidad más que con el desencanto social; esta película llega a ser transgresora precisamente porque aborda la descomposición familiar con la madre que suple a la mujer fatal imprescindible para el cine vecino.

Aquí, el síntoma no sólo indica la negación de la explicación sobre las causas de estos criminales (anormalidad psíquica o maldad del alma del criminal), sino el alma de la modernidad, el punto ruptura del dispositivo que opera en el film, donde se fallan los pilares del melodrama y percibimos, más que “la maldad de Eva” -cuya seductora manzana es el erotismo, la belleza y el glamour-, trata la amenaza femenina desde el complejo de Edipo: la madre ha construido -o quizás es- el monstruo que desata Carlos Lozano en sus sueños y que lo hace asesinar en la realidad. Y cuando el Dr. Britel define “tan inocente y tan monstruosamente culpable” a Carlos Lozano, la frase cobra sentido en función del empalagoso amor materno, para el modelo de instinto-emoción tan explotado en los años cuarenta. La transición generacional y el desgaste de modelos, inminentemente derivaban en síntomas de las expresiones culturales.

En conclusión, no existe aclimatación total de los géneros con Hollywood: “el eterno aprendizaje, la manera de hacer cine”, aclara Monsivais. El *film noir* –como anotamos- parte del ánimo de escritores de agudo desencanto social, moral ambigua e indagación psicológica, y de directores exiliados a Estados Unidos que importan otras tradiciones estéticas. En México sobran posibilidades y ventajas para utilizar el género por la complicidad entre hampa y política, por la infinidad de zonas de corrupción (bajos fondos) e impunidad. Pero, reiteremos, en principio carece de elementos expresivos cruciales, industriales y sociales. El progreso del país y de la cinematografía va a otro ritmo, y entre lo mencionado, anéxese el vigor corrosivo en la novela, carencia personajes memorables, estilo visual con otra perspectiva urbana para alcanzar la vitalidad de un cine negro nacional.⁴²¹

Por eso, no tanto el estilo como el suspenso, que es la sustancia emocional de la narrativa del *noir*, se recupera en el cine mexicano según sus propias matrices culturales y formas estéticas y de producción, de recepción y

⁴²¹ Carlos Monsivais, *Aires de familia, Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 73 y 74.

de consumo, que dan cabida a un bagaje emocional en función de su propia ideología.

5.4 La mirada del suspenso

Entonces, la urbe se convierte en el espacio simbólico de los tiempos modernos que orillan al delito y la forma de representación del crimen, sea *Los olvidados* del maestro de la subversión, *Ventarrón* de Urueta, maestro de la serie B, o *El Suavecito* de Méndez -junto con Gavaldón⁴²²- el patrono del suspenso mexicano.

La escena del crimen tiene como amortiguadores de la mirada las calles de la ciudad, los barrios, las vecindades, las ciudades perdidas, los bajos fondos. Pero de igual manera a las colonias y los cabarets de lujo, perteneciente a la otra cultura que, como hemos visto en capítulos anteriores, acuna la psicosis de los criminales, la ambición y la emoción de delinquir.

Se trata de mirar esa “otra cultura” que se antoja más urbanizada, culta, cosmopolita y modernizada que accede a todos los bienes y servicios que, por otra parte, protagoniza la nueva escena del crimen y la otra clase social criminal. Un cine que pone en tensión (suspende en forma y fondo) los antiguos valores, hábitos, costumbres, creencias y tradiciones del pueblo mexicano con una ansiada idea de modernidad a la que el sujeto social desea anexarse por todos los medios.

Flash back: Si con *El automóvil gris* el espectador se enfrentaba a otra instancia narrativa y a otra situación hermenéutica; *flash forward*: con *En la palma de tu mano* presenta un nuevo enfoque al problema del crimen y su forma de representación, forma de consumo y de recepción.

Es sintomático que la cinematográfica mexicana pose en el suspenso “una mirada” y una estrategia comunicativa regida por el dispositivo del melodrama para exponer el hecho criminal moderno y generar otro juego de ideas y emociones (no sólo en relación al espectador, sino a las explicaciones del crimen). Las redes encuentran sus puntos nodales con el aumento de las producciones que echan mano de la retórica del suspenso, aunada a la

⁴²² Cabe anotar de este director, que Revueltas encuentra en su cine un verdadero “modo realista y es quizá el director mejor orientado en ese sentido”, *op.cit.*, p. 136.

inauguración de la segunda etapa de la Época de Oro, al espejismo de grandeza nacional y cosmopolitismo, de plenitud social y económica que en esos términos se ha dado en llamar “el milagro mexicano”, en fin, a la modernización en todos los campos que involucran a la cultura.

5.4.1 El síntoma del malestar de la modernidad y la tautología del suspenso

El cine de suspenso se convierte en un hecho cultural moderno que reinventa sus mismas tradiciones. Pero no olvidemos que el cine, desde el primer enfrentamiento entre el público y las imágenes en movimiento, nació –además de adelanto científico- como un espectáculo moderno; el suspenso cinematográfico es un hecho cultural moderno desde que Porter, para generar el choque moral y emocional, por primera vez utiliza acciones paralelas con la técnica del montaje alternado (*cross cutting*) entre los bomberos y la víctima (prisa-incendio) en *Salvamento en un incendio* en 1902. Ya Griffith a fines de la década –y con más ahínco en las siguientes⁴²³- lo cultiva con *La hora fatal* y con *El teléfono* al introducir, con gran dominio, las acciones paralelas en el momento culminante. Desde entonces implanta un eficaz recurso para mantener la atención del espectador: el salvamento en el último minuto.

En ese sentido, referir al cine de suspenso mexicano como un hecho cultural moderno, pareciera introducirnos en la repetición de un mismo discurso, mantener el argumento en una expresión tautológica, pues el cine siempre ha formado parte de las narrativas de la modernidad o de la modernidad estética.

Cierto es, pero aclaremos que, histórica y temporalmente, este cine en nuestro país es un hecho de posguerra, momento que se recuerda como el inicio de la modernidad cinematográfica mundial y la llegada a la cima de la modernización social, política, económica y cultural mexicana. Es cuando tiene lugar el presidencialismo civil y no militar, cuando ocurre una importante confrontación migratoria motivada por el centralismo. Además, el crecimiento, el “progreso” y desarrollo de la capital y del país, genera la apertura de otras

⁴²³ Para algunas cuestiones específicas sobre la aportación de Griffith a la narrativa de suspenso, véase John L. Fell, *op.cit.*, p. 203-206.

manifestaciones como el aumento de la clase alta y la clase media cada vez más pudiente, con miras a un efervescente cosmopolitismo. A partir del fenómeno migratorio campo-ciudad, se genera una transformación de sus relaciones sociales, nuevos usos y costumbres, nueva configuración de su universo cotidiano, donde se vislumbra un nuevo sector social (popular-urbano)

Con este marco surge el cine de suspenso y, aunque Julio Bracho se interesó al respecto en *Distinto amanecer* durante el conflicto bélico, *La otra* de Roberto Gavaldón a partir de 1946, puede considerarse el inicio de “una serie clásica de suspenso”, a la que siguen cintas como *La devoradora* o *Que Dios me perdone* de Tito Davison, *El Suavecito* de Fernando Méndez o *La sospechosa* de Alberto Gout.

Es parte de la nueva estética del crimen, de donde se desprende una dimensión comunicativa del hecho criminal. Esta forma de comunicación –siguiendo a Barbero- se convierte en parte de los dispositivos que permiten:

Incorporar elementos de la memoria narrativa al imaginario popular, al imaginario urbano-masivo no pueden ser comprendidos como meros mecanismos literarios ni como despreciables artimañas comerciales. Estamos ante un nuevo modo de comunicación que es el relato *de género*.⁴²⁴

Si bien, queda claro que “la creación cultural no funciona solamente como síntoma, sino también como una fuerza activa en la constitución de nuevos procesos estructurales”,⁴²⁵ este modo de representación –que cuantitativamente puede considerarse menor frente al melodrama criminal, prostibulario o cabaretero-, cualitativamente se convierte en un síntoma del “malestar de la modernidad”, en un elemento adherido (parásito) al dispositivo que permanece en la relación entre “fin” y “medios”, y se vuelve contraproducente revelarla porque pone de manifiesto “el goce de la angustia” que actúa en la ideología, en “la renuncia de la ideología”, de las explicaciones del crimen, sus prevenciones y sus castigos en particular; de los “deberes” y

⁴²⁴ *Op.cit.*, p. 147.

⁴²⁵ Marc Zimmerman, *Lucien Goldmann. El estructuralismo genético y la creación cultural*, Institute for the Study of Ideologies and Literatura, Minnesota, 1985, p. 12.

“derechos” burgueses en general.⁴²⁶ Es decir, representa aspectos cruciales de esta conciencia que -a partir de la Primera Guerra Mundial y reactivada en la Segunda (recordemos a Lena, sujeto del suspenso, que sufre “psicosis de guerra”: supuesta enfermedad común en la época)- devienen en una crisis de la civilización, del pensamiento fuera de verdades y cánones absolutos, que terminan “por alterar” la conciencia de la humanidad.⁴²⁷

Sintomático es, por ejemplo, el discurso que Karín (Arturo de Córdova), quiromante charlatán, dicte al iniciar la película *En la palma de tu mano* con la exposición de los alcances, descubrimientos y logros que el “hombre premoderno” nunca hubiera imaginado; ahí argumenta con *voz over* sobre un montaje de tales acontecimientos (sea el avión o la liberación de la energía nuclear) que termina con la imagen del globo terráqueo y luego con Karín afianzando a una bola de cristal:

Karín – [...] Sólo una cosa no ha logrado el hombre: sustraerse al miedo, perder la incertidumbre, pensar en el mañana... A causa de esa inseguridad, de esa incertidumbre y de ese miedo, todos buscan una respuesta que les haga confiar en su destino. Pero esa respuesta no siempre está al alcance de la razón ni de los medios comunes [...]

Lo que parece denotar una ironía del charlatán, evoca precisamente la misión de la vida y el mundo de estos personajes: representar lo “que se encuentra -indica Karín- más allá de la razón y de la inteligencia”, del *doxa* de la mirada, ese punto de vista generalizado de la estética, la percepción, la sensibilidad que organiza el sentido común, el mundo cotidiano. Expone en el significado sintomático (o ideológico) lo que Foucault llama *episteme*, esa configuración profunda e impensable del saber inmerso en dos cortes epistemológicos. El *episteme moderno* “se convierte en la sintaxis del pensamiento, la red no pensada a través del cual se miran las cosas y también

⁴²⁶ Slavoj Žižek, *op.cit.*

⁴²⁷ Juan Pablo Fusi, “El siglo XX, el siglo de la modernidad” en *El malestar de la modernidad. Cuatro estudios sobre historia y cultura*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, Fundación José Ortega y Gasset, 2004.

son enunciadas”,⁴²⁸ y da relieve a leyes inconsciente, que condicionan lo que el individuo dice de sí mismo, su propio discurso basado en toda una:

Nueva conciencia de las fuerzas emocionales, irracionales, instintivas y biológicas del hombre y por tanto, de la conducta humana, la idea de que el hombre, lejos de ser un individuo guiado por la razón y el orden, estaba sujeto a la fuerza de instintos y emociones desordenadas.⁴²⁹

La incertidumbre y la ansiedad suman un estado considerado básico para la reflexión sobre el hombre moderno que, desde las primeras décadas del siglo XX –incluso desde fines del XIX-, se registra tanto en la preocupación filosófica como en el arte. No obstante, cabe resaltar que surge en principio de una mirada europea y norteamericana (modernización endógena: prematura y más desarrollada); y, en ese sentido México es uno de los países que -nos recuerdan los exploradores de la cultura- llegaron tarde “al banquete de la modernización”.

Esto no impide que brotara en la propia idea y proceso de modernización mexicana (modernización exógena: más rápida y salvaje), el síntoma de malestar: particular desazón por el aparente dominio de la naturaleza con el supuesto progreso; por la ciencia y la tecnología aplicada, acelerada, y masiva con la implantación de electrodomésticos y automóviles en la cotidianidad industrializada y urbanizada; con la racionalización desmedida y la secularización; con la creencia ciega en un Estado de tendencia proteccionista y capitalista, regido por la política económica con su propio “milagro económico” y su inscripción a la democracia como única legitimación del poder; con la ciencia que cambia la mirada hacia una nueva realidad física y a una nueva percepción biológica y psíquica; con las humanidades que miran, más que su naturaleza, al hombre histórico y al de existencia individual en tensión con las instituciones y con el sujeto masificado tendiente a nuevas formas de entretenimiento, de narrativas y mitologías.⁴³⁰

⁴²⁸ María Inés García Canal, “La mirada clínica en la reflexión de Michel Foucault” en Laura Cházaro (Editora) *Medicina, ciencia y sociedad en México, Siglo XIX*, México, El Colegio de Michoacán, 2002, p. 54.

⁴²⁹ Juan Pablo Fusi, *op.cit.*, p. 15.

⁴³⁰ Un amplio desarrollo del tema, además de Juan Pablo Fusi, *op.cit.*, se encuentra en Carlota Solé, *op.cit.*

Con todo:

Sólo una sociedad profundamente enferma puede ver al mundo como algo dominado por la manipulación, con prácticamente nadie que determine o controle sus propias convicciones, ya no digamos acciones, y donde la mayoría se convierte en títeres de misteriosas “agencias”. Sin embargo -se pregunta Ernest Mandel-, ¿acaso no es así, de hecho, como la enajenada humanidad contempla su destino social en la sociedad burguesa?⁴³¹

Entonces Karín, “flor del mal”, sujeto fílmico parte del *episteme moderno* y del lado oscuro de la burguesía, sugiere la necesidad de volver a las emociones, al instinto, propone acudir a “las fuerzas del arcano”, o sea, al discurso y la experiencia del suspenso, para así, generar artificialmente el “choque benéfico” que lleva a recuperar el equilibrio moral y, simbólicamente, hacer frente no sólo a nuestra protectora civilización sino a la descomposición social que incuba en sus entrañas.

⁴³¹ Ernest Mandel, *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, México, UNAM, 1ª edición 1986, p. 97.

Capítulo 6

La forma del goce. Crimen y suspenso narrativo

6.1 Introducción a la casuística

En el camino de representaciones criminales ultimadas en éste capítulo, abordo aspectos fundamentales de “la naturaleza” de la atracción y el goce del cine de suspenso, por extensión e inclusión, del cine criminal.

Como en mi caso, Nicole Rafter plantea que el estudio del cine criminal contribuye a reflejar y construir nuestras ideas sobre el crimen y la justicia, el bien y el mal, así como a identificar la naturaleza de su atracción.⁴³² No obstante, sus argumentos sobre la atracción -giran sólo a partir de las representaciones ideológicas lejanas a un profundo análisis fílmico-,⁴³³ y pronto se tornan escurridizos cuando surgen preguntas que no son exclusivas de la moral, la identificación y la proyección, por ejemplo al cuestionarnos ¿cuáles son los posibles mecanismos internos con que estas películas atraen y hacen gozar al espectador, más allá o en relación a la representación del pensamiento social organizado?

Tal interferencia motiva a ejecutar entonces el análisis formal, a saber que, a manera de hipótesis, el suspenso –como estrategia narrativa y comunicativa- contribuye a un mayor acercamiento a la naturaleza de la atracción y comunicación del problema criminal, tornándolo -para cierto universo de miradas- perversamente seductor.

Abordo no tanto el goce que proporciona el texto (presupuesto Barthiano) sino “las razones en virtud de las cuales el texto puede proporcionar

⁴³² Con el argumento de que provee escape de la vida diaria, la oportunidad de resolver misterios, el cambios de identidad; en *Shots in the mirror. Crime films and society*, Oxford, University Press, 2000.

⁴³³ Como Xavier Pérez en *El suspense cinematográfico*, Barcelona, Protic, 2000, que hace un estudio del sistema formal diametralmente opuesto, enfocado a la producción emocional y no a la ideología.

placer [goce, en nuestro caso]” como sugiere Umberto Eco.⁴³⁴ Por tanto, habrá que anotar -para el análisis plausible- la distinción entre “emociones representadas” y “emociones experimentadas” (o respuesta emocional); entre “experiencia estética” o “experiencia de la ficción a través de la ficción misma”. Un goce –pues decíamos que el suspenso no es placentero- emanado del texto que, mediatizado por el intelecto activa, con un trasfondo ideológico, las emociones del espectador.

Así pues, realizo el análisis para encontrar en dos casos, la articulación entre la ideología del crimen y la emoción representada en el suspenso. Propongo dos aspectos fundamentales; en primer lugar, un modelo de análisis tácito (ver el marco teórico metodológico del “Modelo de análisis” en el anexo I) trazado por la hermenéutica del texto cinematográfico y por la teoría del suspenso, en términos concretos, propongo una “hermenéutica del suspenso”.

En acuerdo con Žižek de que “los síntomas son huellas sin sentido y su significado no se descubre excarvando en la profundidad del pasado, sino que se construye retroactivamente –el análisis produce verdad; es decir, el marco significante que confiere al síntoma su lugar y significado simbólico”-; realizo en el análisis profundo –que es donde cobra sentido el síntoma- y a través la puesta en escena y de la narrativa –que es donde está el secreto, ahí se puede capta el deseo, encontrar el núcleo de su goce-⁴³⁵ una articulación entre la retórica del suspenso y los significados explícitos (el referencial y el mensaje) con los significados implícitos (el tácito y el sintomático) -que es donde se encuentra el significado simbólico de la ideología social.

Para ello utilizo tres categorías que me ayudan a relacionar los significados y las estrategias de suspensión -tanto en la estructura global como en segmentos específicos-:⁴³⁶ el suspenso ideológico (dispositivos basados en el universo moral del protagonista o de otros), el dramático (inmovilidad de las acciones a través del encuadre y desplazamientos de cámara) y el fílmico (enfaticando el fuera de campo, el montaje, cámara lenta o elipsis, entre otros).

⁴³⁴ *Lector in fabula*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981, p. 22.

⁴³⁵ Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, México, s. XXI, 1992, p. 88.

⁴³⁶ Detecto el efecto del suspenso a nivel microestructural, es decir, en un segmento crítico que comprende el anuncio de un desenlace inminente entre dos alternativas opuestas hasta su materialización; asimismo detecto *macroquestiones* (preguntas que se resolverán al final) y *microquestiones* (que se resuelven al interior de cada secuencia) para diferenciar entre un nivel *macroestructural* y uno *microestructural* de la suspensión; véase Xavier Pérez, *op.cit.*

Analizo los significados ideológicos y las figuras retóricas que suspenden y persuaden las emociones, según las estrategias que llevan al(a) protagonista a un permanente peligro y al espectador a una constante angustia. A manera de preguntas: ¿qué amenaza al(a) protagonista y cómo se materializa esa amenaza?, ¿cómo se presenta el proceso de identificación?, ¿qué tipo de puesta en juego del corpus ideológico angustia al espectador?

En segundo lugar propongo o sugiero con el análisis, que en ese momento de la modernidad o modernización mexicana⁴³⁷ en que se intenta producir más cine de suspenso, sus estrategias narrativas no se desligan de temáticas propias del dispositivo del melodrama; y que así sea el crimen el objeto motor del cine de suspenso, esas estrategias pueden destinarse a la manipulación de otro tipo de mensajes y representaciones ideológicas relacionadas con el crimen; como puede ser la masculinidad o la feminidad y las relaciones de género como base de la familia y del poder; las pasiones del hombre individualizado de la norma (*deber ser* frente al *querer ser*) que derivan en la culpa y la penitencia. Una articulación entre el suspenso del melodrama y el suspenso del crimen.

6.1.2 Elección de los casos⁴³⁸

Al seguir las orientaciones de Pierre Sorlin, de que para la elección del film representativo, se debe tomar como base las películas que han gozado de gran popularidad o, las que fueron de gran impacto por su transgresión a las convenciones formales o sociales en sus propuestas; mi criterio de selección parte de lo anterior precisado en cinco requisitos: los films que indagan sobre la relación entre crimen y sociedad; la reputación a partir de críticas y del impacto en el público de la época; la significación para la historia del cine (crítica actual, propuesta técnica, conceptual, de argumento); los que proveen puntos de discusión para la política de la vida cotidiana, particularmente en la

⁴³⁷ La noción de “modernidad” es entendida como “modernización” tomando en cuenta que sólo existen sociedades “en vías de modernización” o “modernizantes”; véase Carlota Solé, *op.cit.*, p. 198.

⁴³⁸ Casos que, aunque se les aplica el mismo modelo de análisis en búsqueda de los significados emocionales e ideológicos, se sustraen esquemas conceptuales distintos inmersos en narrativas y estilos que a su vez son distintos, aunque existan patrones marcados por la época.

construcción de valores –como decía-, del género y la sexualidad, la normalidad y la transgresión, el crimen y el castigo; por último las películas que asimilan la retórica del suspenso como reinención del melodrama criminal (registro de la sensibilidad).⁴³⁹

Por ello, en el caso de *Que Dios me perdone*, me centro en las desviaciones y regulaciones del ideal materno –su primordial dispositivo moral y tema y figura fundamental para la cinematografía mexicana- con su inherente conflicto sexual y criminal siguiendo las pistas, o bien, el proceso de identificación con Lena, película que reinventa el estereotipo materno del melodrama tradicional.

Si bien este melodrama de suspenso sólo obtuvo el premio Ariel a la mejor escenografía de José Rodríguez Granada, impactó más que a la crítica especializada y al público que se regocijó con los hechos de una mitología que le significaba. Aunque el encabezado del cartel promocional, además de aludir al “elegantísimo vestuario” que atrae al público, al privilegiado cuadro de actores y realizadores –argumento de Xavier Villaurrutia, adaptación de José Revueltas y Tito Davison: realizador de melodramas exquisitos-, reza que “es, sin discusión, la más grande película de María Félix [...] De ahí que el público, amo y señor, ha respondido con el mayor de los entusiasmos, llenando el cine [...] Son esta clase películas las que precisamente le dan prestigio al cine mexicano”. Con todo y la forzada apología del promocional, en la actualidad la cinta es considerada como uno de los melodramas clásicos más acabados.⁴⁴⁰

El director Tito Davison -de origen Chileno pero nacionalizado mexicano (que también fue amigo de Roberto Gavaldón con quien trabajó como adaptador en 1944 para su opera prima *La barraca*)-, tuvo su formación en

⁴³⁹ En *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, FCE, 1986, también Nicole Rafter, *Shots in the mirror, op.cit*; tomo en cuenta además 4 aspectos que resalta Jacques Aumont en *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 1998, sobre la obra que vale por 1) lo que logra significar; 2) por lo que expresa; 3) por la calidad de la emoción; y 4) por los pensamientos que motiva. Es claro que el paradigma de la época lo dicta el melodrama, ese macrogénero que caracteriza el desencuentro entre la felicidad y la tragedia, justo donde encuentro la articulación del suspenso y del melodrama -o el melodrama de suspenso-, esa representación ideológica de la antigua tradición cinematográfica mexicana en tensión con la retórica del suspenso; véase la introducción.

⁴⁴⁰ No sólo el cartel promocional, pueden verse otra fuentes, entre ellas la entrevista del director para Alejandro Pelayo Rancel, 11 de junio de 1984; y el testimonio de Tito Davison en *CCN*, num. 7, Secretaría de Gobernación 1976.

Hollywood.⁴⁴¹ Al aceptar la invitación a nuestro país, logra pulir, primero como adaptador (según su disciplina más fuerte) y luego como director, una técnica correcta y sumamente eficiente. Además, gracias a la aguda visión sobre la cultura, sobre la cinematográfica mexicana (arte-industria, como la define) y su poder en la formación social, gracias a su vocación profesional y de trabajo constante “para lograr llegar al estado anímico que se busca”,⁴⁴² así como a la intuición sobre las necesidades de entretenimiento del público con su inclinación por el sufrimiento (y por la angustia); lo consagran como uno de los mejores realizadores de melodramas mexicanos que cuentan con una mira particular del “odio”, lo “pasional” y la “incomprensión”.⁴⁴³

Por su parte -aunque también lo hago en la cinta de Tito Davison-, con *En la palma de tu mano*, que no se publicita como melodrama, me centro en el encuentro y desencuentro entre crimen y el castigo, y en la definición del hombre “indisciplinado” –pronto disciplinado por lo que llamaremos dispositivos morales⁴⁴⁴- que mira la ansiada modernidad como fracaso humano, y a la vez siente una irresistible necesidad de inscribirse en ella. Es decir, abordo al sujeto suspendido -¿podríamos hablar de una suspensión de la ideología?- en una resolución entre dos posibilidades opuestas: el apego a la norma social y a la razón como vía hacia la verdad prometida por la modernización, o la vuelta al instinto y al motor de las emociones, así fuercen su desapego a la norma.

La cinta es pieza clave del cine de suspenso mexicano. Su magnetismo, entre otros aspectos se debe a que Gavaldón reinventa, reincorpora y revaloriza el melodrama, le hace cobrar sentido no sólo industrial, sino artístico y cultural a partir de un “dispositivo narrativo propio”. El director logra la fusión

⁴⁴¹ Al instalarse -siendo periodista- primero como técnico y actor, y luego hasta 1943 como asesor de asuntos latinoamericanos para la Fox. Llegó a México en 1944 y trabajó como adaptador en una docena de cintas, entre ellas algunas de Roberto Gavaldón. Esto ocurrió en 1947, cuando filmó *La sin ventura*, principio de una larga trayectoria.

⁴⁴² “Tito Davison. Director de cine”, entrevista para Alejandro Pelayo Rancel, 11 de junio de 1984; ubicada en el Centro de Investigación Cinematográfica de la U de G (CIEC), sin otra referencia; algunas notas al respecto se encuentran en Félix Zúñiga y Alfredo Muñoz de León, “Tito Davison deja un vacío dentro del cine romántico” en *Novedades* 22 de mayo de 1985.

⁴⁴³ Conceptos con que el director define el melodrama en *CCN*, num. 7, 1976; aunque indica que sus otros dos géneros preferidos son la comedia y el musical; cabe decir que su límite de números musicales para evitar agotar al público eran seis, siempre y cuando –incida- sea una necesidad dramática.

⁴⁴⁴ Mecanismos narrativos y dramáticos, diegéticos e iconográficos, que se activan para obtener un resultado automático de valores morales y estéticos. Utilizados como herramientas más en éste film que en *Que Dios me perdone*, pues desde el inicio, el argumento ya implica una moral bien definida.

de tradiciones cinematográficas que, como Tito Davison, exponen al cine de suspenso nacional -desde la base estética e ideológica- como un hecho cultural de la modernización mexicana.

Roberto Gavaldón, que también tuvo su formación en Hollywood,⁴⁴⁵ fue considerado como el “más internacional de todos los directores”.⁴⁴⁶ De sus cualidades, resalta el refinado dominio técnico, la impecabilidad en el manejo de cámara, el meticuloso pincelado de luces en el *set* y la rígida disciplina para su equipo de trabajo (que le valió el apelativo de “El ogro”). El perfeccionismo y la sobriedad de su cine, la frialdad y sobriedad de sus imágenes, han sido designadas por sus más acérrimos críticos como un obsesivo defecto academicista.⁴⁴⁷

Debo resaltar que *En la palma de tu mano* goza también de la solvencia argumental de Luis Spota y José Revueltas, la tendencia ideológica de izquierda sembrada y la profundidad del pensamiento con que planta las semillas que darán significados,⁴⁴⁸ sin más tardar, cosechados por la solvencia técnica y la proyección derechista –según resalta Ayala Blanco- de Roberto Gavaldón.⁴⁴⁹

En todo caso, rescato la idea de que esta película tan cercana al cine negro, también es “una tendencia crítica dentro del cine popular: un antigénero que revela el lado oscuro del capitalismo salvaje [...] reside en una mezcla de realismo social y condición onírica, una crítica anarcoizquierdista de la

⁴⁴⁵ Allí tuvo experiencias como actor. Al inicio de los treinta, prueba suerte en la industria cinematográfica mexicana apenas en proceso de formación y se desempeña nuevamente en la actuación, y más tarde fue asistente de numerosos directores –se diría que prácticamente de todos los del primer cine sonoro mexicano. También fue activista político, tanto dentro del ámbito cinematográfico como en el nacional. Ayudó a la formación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y fungió como Secretario General de la Sección de Directores; posteriormente como Diputado Federal promulgaría algunas leyes cinematográficas de poca repercusión en la cámara de senadores. Las actividades de cineasta continuaron hasta lograr obras de interés mundial: *Macario* basada en la novela de Traven (1959) y *El gallo de oro* (1964) con argumento de Juan Rulfo, son algunas; ver “Roberto Gavaldón” en <http://cinemexicano.mtv.itesm.mx/peliculas/palmamano.html>, retirado el 20 de agosto de 2003; y *Cien años del cine mexicano* (1896-1996), CD ROM, México, IMCINE, CONACULTA, Universidad de Coima, 1996

⁴⁴⁶ Ese academicismo, lo llevó a participar incluso en producciones extranjeras; bien indica García Riera *Breve historia del cine mexicano*, México, SEP Foro 2000, 1985, p. 180.

⁴⁴⁷ El reconocimiento del cineasta frío y calculador, le valió en 1986 la *Medalla Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico*. Pocos días después fallece en la Ciudad de México, el 4 de septiembre de 1986. Tras su muerte, una nueva generación de críticos e historiadores lo redescubren y se entusiasman con su filmografía. Incluso actualmente, en mayo de 2005, la Cineteca le ofreció un homenaje.

⁴⁴⁸ Véase José Revueltas, *CCN*, num. IV, Secretaría de Gobernación, 1976.

⁴⁴⁹ *La aventura del cine mexicano*, México, Editorial Posada, 1979.

ideología burguesa y un tratamiento erotizado de la violencia,⁴⁵⁰ aunque el cine mexicano, al final intente expresar lo contrario.

Es pues en el contraste entre insensibilidad y frialdad técnica -cuyo fin paradójicamente se destina a la sensibilidad del espectador-, en contraposición a la aguda comprensión de los cineastas sobre la ideología que construyen los significados del film, lo que torna más interesante este análisis.

La cinta gozó de éxito y aceptación de la crítica y el público, lo que valió exhibiciones en ciudades como Londres donde fue bien acogida.⁴⁵¹ En 1952 es gratificada por la academia con seis premios *Ariel* a Gavaldón como mejor director; mejor actor, Arturo de Córdova; mejor argumento, Luis Spota; mejor fotografía, Alex Phillips; mejor escenografía, Francisco Marco Chillet y; mejor edición, Charles L. Kimball.⁴⁵²

Pese a que en este tipo de reconocimientos bien pueden ocultarse intereses industriales (contribución al *star system* o recuperación económica, por mencionar algunos), tuvo una acogida satisfactoria por el público contemporáneo -durante seis semanas en cartelera-, ese público que llegó a leer un anuncio -de media página en la prensa- sobre el “gran estreno” de *En la palma de tu mano*, “una de las mejores películas de todos los tiempos” a la que “todo México la aplaude diariamente”.⁴⁵³

Considerando la importancia de la emoción en la experiencia de estas formas fílmicas, creemos necesario tratar la emoción que suscitan en relación a las ideas o creencias que sustenta el horizonte de expectativas y, concretamente las expectativas formales; lo que nos acercará a conocer campos de la tradición que dan sentido a este tipo de productos culturales.

En definitiva -tomando en cuenta que en la actualidad la categoría del suspenso funge como el mayor criterio de selección por parte de la audiencia, por tanto, como un criterio para evaluar el entretenimiento que los medios ofrecen-, con el análisis de estos casos atiendo al fortalecimiento de una

⁴⁵⁰ James Naremore, “El cine negro estadounidense: la historia de una idea”, en *Estudios cinematográficos*, México, año 6, num. 19, junio-octubre, 2000, p. 50.

⁴⁵¹ Puede verse la nota dedicada en la revista inglesa “Kill him, form me”, en *Monthly film bulletin*, London, abril, 1953.

⁴⁵² Emilio García Riera, *HDCM*, tomo V, p. 323.

⁴⁵³ Escribe Ariel en la sección Nuestra crítica, “En la Palma de tu mano” en *Novedades*, 24 de junio 1951; otras críticas favorables aparecen en Fernando Sánchez Mayans “Pantalla” en *El Nacional*, 26 de junio de 1951, 2ª sección, p. 1; “últimos estrenos” en *El Redondel*, junio de 1951, 2ª sección, p. 4.

tradición cultural que va introduciéndose en un escenario cada vez más cambiante: la modernización mexicana de posguerra.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ De este modo, busco el carácter cambiante de una tradición impresa en la expresión artística masificada. Siguiendo a John B. Thompson –con el arraigo de la tradición en la modernidad- ubico una perspectiva diferente de la afinidad de los individuos por “los materiales simbólicos transmitidos a través de los *media* para formar una identidad coherente de ellos mismos”; esto es, una reafirmación de la identidad proyectada en la “mujer y el hombre moderno” -y a través del cine de suspenso- que disfruta o sufre por la tensión entre la novedad y la costumbre en el proceso del cambio social; en *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, España, Paidós, 1998.

6.2 La maternidad en suspenso.

***Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1947)**

*El papel de la madre es importante en nuestra sociedad
pero el discurso que le atañe oscila entre
el homenaje ritual del diez de mayo
y la devaluación cotidiana en un país de mentadas.
El cine, creo yo, permite convertir
en diez de mayo cada función.*

Julia Tuñón.⁴⁵⁵



6.2.1 Ficha técnica

Título original: *Al caer la tarde*. Producción: (1947): Filmex, Gregorio Walerstein; jefe de producción: Manuel Rodríguez. Dirección: Tito Davison; asistente: Manuel Muñoz. Argumento: Xavier Villaurrutia; adaptación: José Revueltas y Tito Davison. Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Rosalío Solano. Edición: Mario González. Música y canción: (“Que Dios me perdone”): Manuel Esperón; letra: Ricardo López Méndez. Sonido: B. J. Kroger, Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez. Escenografía: José Rodríguez Granada; vestuario: Armando Valdés Peza. Maquillaje: Armando Meyer. Intérpretes: María Félix (Sofía o Lena Kovach), Fernando Soler (don Esteban Velasco), Julián Soler (doctor Mario Colina Vázquez), Tito Junco (licenciado Ernesto Serrano), Ernesto Vilches (Medina), Carmen González (Alicia), Fanny Schiller (Olga), José Baviera (Luigi Martino), Pepe Martínez (joyero), Armando Velasco (Sebastián, mayordomo), Nicolás Rodríguez (Martínez, auditor), Hernán Vera (posadero), Victorio Blanco (botones), Paco Martínez (notario) Filmada a partir del 10 de noviembre de 1947 en los estudios Azteca con un costo aproximado de 750 mil pesos. Estrenada el 25 de marzo de 1948 en los cines Alameda, México y Majestic. Duración en exhibición: una semana. Duración: 90 minutos; Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, U de G, CONACULTA, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, IMCINE, 1994.

Sinopsis del argumento

⁴⁵⁵ *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1942*, México IMCINE, El Colegio de México, 1998.

El exitoso empresario Esteban se sirve de la guerra para obtener ganancias. Se enamora de Lena, misteriosa mujer que trabaja para una organización de espionaje internacional. Ella es chantajeada y amenazada por un dirigente de la organización que le pide dinero e información sobre el empresario. Se compromete con Esteban y como regalo de bodas, recibe de su prometido Esteban un brazalete de diamantes. El psiquiatra Colina, amigo de Esteban se enamora en secreto de Lena, y se convierte en confesor de ella. Ernesto, socio emprendedor y futuro yerno de Esteban, intenta seducir a Lena sin conseguirlo. Éste escucha que Lena recibe una llamada de su amiga Olga, otra espía, que la chantajea y le ofrece información sobre su hija apresada en los campos de concentración. Lena, a cambio, le da el brazalete y lo venden pero no consigue la factura. Accidentalmente Ernesto adquiere la factura y, al darse cuenta, chantajea al comprador de joyas para obtener el brazalete. Éste, fuerza a Olga para que ofrezca información de Lena. A cambio de su silencio, del brazalete y de la factura, chantajea sexualmente a Lena. Ernesto organiza un viaje a Pátzcuaro con los recién casados, pero su intención es matar a Esteban y quedarse con Lena y con su dinero. En el lago, Lena le da el narcótico a Ernesto en lugar de su esposo. Ernesto, al darse cuenta golpea y lanza al agua a Esteban que no sabe nadar. Ambos se ahogan. Lena le confiesa todo a Mario, que ha filmado accidentalmente el asesinato. Quema la película para no incriminarla. Lena recibe una carta de Olga diciendo que su hija ya había muerto. La desdichada se va a suicidar pero, al escuchar las campanadas de una iglesia, decide no hacerlo pidiendo a Dios que la perdone.

Secuenciación

La estructura formal de la narración se compone –para nuestro análisis- de 38 secuencias que desarrollan la historia:

- C. Títulos sobre la imagen del Ángel de la Independencia.
 1. Día, Noche. *Voz over* sobre acontecimientos sociales que desatan la historia.
 2. Noche, bar. Esteban Velasco intenta conocer a una mujer, sin conseguirlo.
 3. Noche, casa. Esteban llega, Alicia su hija toca el piano, Ernesto la escucha y el Doctor Mario lee en la biblioteca.
 4. Noche, casa. En la cena discuten sobre la guerra, Ernesto recibe una llamada del barman que le indica el lugar donde encontrará a la mujer.
 5. Noche, calle. En el coche mantienen una discusión Mario y Ernesto sobre la guerra, por una parte los estragos que causa a la humanidad y, por otra, los beneficios financieros.
 6. Noche, bar. Lena canta *Que Dios me perdone*. Esteban y ella se conocen y se describen a sí mismos.
 7. Noche, calle. Dentro del coche que circula por la ciudad, Lena sufre un ataque de nervios al escuchar unas sirenas de bomberos.
 8. Noche, departamento de Lena. Se despide de Esteban y adentro está un personaje misterioso que se llama Luigi Martino, que le pide información sobre el empresario. La chantajea y la amenaza de muerte.
 9. Día, Teotihuacan. Esteban y Lena admiran las pirámides.
 10. Día, departamento. Esteban la lleva a un departamento de lujo. La compra como amante pero a condición de que no le pida que lo quiera.
 11. Tarde, casa de Esteban. Lena le informa a Alicia, la hija de Esteban, su futuro matrimonio.
 12. Día, oficina de Esteban. Lena recibe un regalo de boda: el brazalete de diamantes. Dice no tener pasaporte y Mario y Ernesto sospechan de ella.
 13. Noche, bar. Ernesto se entera que Esteban ahí conoció a Lena.
 14. Noche, casa de Esteban. Reunidos en la sala escuchan Chopin. Se descubre la relación que entre personajes: Ernesto hostiga Lena, Mario es atraído por ella.

Escuchan accidentalmente por radio unas sirenas junto con noticias sobre la guerra, sufre nuevamente una crisis nerviosa denominada psicosis de guerra mientras ella lo corre de su casa.

15. Día, consultorio de Mario. Lena visita a Mario y le pide disculpas por haberlo abochornado. Pide también ayuda, pero guarda secretos.
16. Día, lugar desolado. Lena se reúne con Luigui Martino, le da una cantidad de dinero y él le recomienda ocultarse y mantener en secreto su verdadera identidad.
17. Tarde, casa de Esteban. Ernesto le confiesa su atracción, ella se ofende pero dice que guardará el secreto. Alguien llaman por teléfono a Lena, y le piden una cita inaplazable. Ernesto escucha la conversación.
18. Tarde, bar. Lena se ve con la espía Olga, quien la chantajea con dinero. Lena le da el brazalete tras escuchar noticias de su hija junto con una cadena de oro como símbolo de su existencia. Le ordena guardar el secreto durante dos meses en lo que intenta sacar del campo de concentración a su hija y dar noticias de vida, de lo contrario las dos, Olga y su hija, morirán.
19. Noche, casa de Esteban. En la biblioteca, Lena busca la factura en la caja fuerte. Llega Ernesto y Esteban. Van al comedor y Lena vuelve por el documento, Ernesto va por el proyecto comercial y, al ser sorprendida, guarda la factura en el portafolio que se lleva Ernesto. En el comedor Lena intenta sacar la factura pero no lo logra.
20. Noche, casa de Ernesto. Éste encuentra un pedazo de tela entre los documentos mientras hace tratos ilícitos con un desconocido pidiéndole que los valores se depositen a su nombre. Le reclama guardar el secreto.
21. Día, oficina de Esteban. Mientras hablan de negocios, Lena busca en otra habitación la factura. El sonido del teléfono la interrumpe, se asusta y huye.
22. Noche, departamento de Olga. Le dice a Lena por teléfono que es imposible vender el brazalete sin la factura, sólo puede venderlo en su presencia.
23. Día, comercio de joyas. Medina, el comerciante de joyas compra el brazalete y piensa en venderlo a Don Esteban Velasco.
24. Día, oficina de Esteban. El vendedor busca a Esteban.
25. Día, consultorio de Mario. Lena le cuenta lo del brazalete y el problema de la factura a Mario.
26. Día, oficina. Esteban ordena que pase Medina el vendedor de joyas, mientras cuestiona a Ernesto sobre un depósito no efectuado. Medina esta a punto de sacar el brazalete, Ernesto lo interrumpe y con la factura en mano hace que le entregue el brazalete.
27. Noche, departamento de Olga. Ernesto llama a Leda y le hace saber que conoce su pasado, forzándola a ir a su departamento. Incita a Olga a que deje México amenazándola con meterla a la cárcel.
28. Noche, departamento de Ernesto. Él revela a Lena todo lo que sabe de ella y sobre el brazalete. Mario interrumpe para pedir la factura mientras Lena se esconde. Le convence Ernesto de haberla entregado a Lena y se retira. Ernesto le da el brazalete y la factura a cambio de sexo. Tras propiciarle dos bofetadas, Lena accede.
29. Tarde, departamento de Mario. Un estudiante llega a entregarle latas de película. Le dice que irá a Pátzcuaro con Lena y Esteban pese a haber decidido que no iría.
30. Día, Pátzcuaro. En el Hotel Posada Don Vasco Ernesto le dice a Lena que su intención es matar a Esteban con su ayuda. Lena se entera que vendrá Mario.
31. Noche, hotel. Lena va a lo que será la habitación de Mario y le deja una nota.
32. Día, lago y bosque. Aparecen escenas tradicionales del lago de Pátzcuaro, y los tres comen bajo un árbol. Ernesto indica a Lena a que sirva el vino con veneno y beben los tres, le pregunta con gestos si Esteban ha bebido el vaso con el narcótico. Se retiran.
33. Día, hotel. Llega Mario a su habitación, al abrir la puerta, vuela la nota que dejó Lena, pero finalmente la encuentra y se entera de que existe algún problema.

34. Día, lago. Ernesto rema y se comienza a sentir mal, al darse cuenta de que su vaso contenía el narcótico, golpea a Esteban, lo arroja al agua y se lanza para ahogarlo. Lena hunde el bote al darse cuenta que no salen. Se arroja y nada hacia la orilla.
35. Día. Aparecen encabezados de periódico que anuncian el accidente en fundido encadenado con la imagen de Lena prestando declaraciones y posteriormente en el dictamen del testamento recibiendo una fortuna.
36. Día, departamento de Mario. Lena llega para confesar mientras Mario proyecta las imágenes que filmó en el lago de Pátzcuaro. Aparece la escena del asesinato. Quema en el fuego la película. Y se ofrece a cuidar a la hija de Lena, hasta que termine su penitencia. Le hace ver que la quiere.
37. Tarde, casa y calle. Llega Lena y recibe una carta de su amiga Olga diciendo que le ocultó información sobre la muerte de su hija cuando estuvo en México. Sale a la calle y parece que se suicidará al llegar a un puente. Suenan las campanadas de una iglesia y se dirige a ellas. Una niña le pide dinero. Ella voltea al campanario pidiendo “que Dios la perdone”.

6.2.2 Análisis: ¿Cómo reacciona un hombre que posee el secreto de una mujer?

¡Quiero saber cómo reacciona un hombre que posee el secreto de una mujer! dice Lena en voz de María Félix a Ernesto Serrano, Tito Junco, en una sugerente secuencia de la película *Que Dios me perdone*. Dando un giro la pregunta, con este análisis indago en el “secreto” que posee la mujer maternal y sexual de celuloide de mediados de siglo xx; el secreto de los significados ocultos en la forma del film melodramático a disposición del suspenso –o viceversa-; expongo cómo se comporta el género⁴⁵⁶ o el conjunto de conductas ideales de la mujer-madre dentro de modelos narrativos, escenarios cambiantes, situaciones y temas extraordinarias para este rol: convóquese al crimen, al espionaje internacional o al suspenso.⁴⁵⁷

Todo título formula de antemano una hipótesis que otorga pistas tanto de los significados que tejerán la trama como del género al que pertenece la película. *Que Dios me perdone* supone, en primera instancia, el punto de

⁴⁵⁶ Para un mayor acercamiento al concepto véase Marta Lamas, *et.al.*, *Para entender el concepto de género*, Quito, Colección Pluriminor, 1998.

⁴⁵⁷ Soy consciente de que tal representación puede analizarse en iconos o en películas donde predomina y se pone en evidencia la figura de la mujer como núcleo familiar, piénsese en Sara García la “Madrecita del cine nacional” y en la serie de películas melodramáticas como *Una familia de tantas*, *El dolor de los hijos*, *La gallina clueca*, entre otros. Con todo, pese a que el paradigma de la época lo dicta el melodrama; en este estudio de caso me interesa esa representación ideológica en tensión con la retórica del suspenso; por ello me centro en las desviaciones y regulaciones del ideal materno con su inherente conflicto sexual siguiendo las pistas, o bien, el proceso de identificación con Lena, personaje de la cinta *Que Dios me perdone*, caso que escapa al estereotipo materno.

partida para la narración de un hecho melodramático; en segunda -al recibir información más precisa sobre la película-, una fuerte transgresión, que sobrepasa el orden y las leyes jurídicas y sociales (al grado, que el peso del arrepentimiento llevará a la protagonista a solicitar el perdón a instancias divinas) ¿A qué trasgresión puede llegar una mujer para solicitar el perdón divino?, ¿qué acción o acciones desatan lo anterior? Aquí encontramos, a manera de pregunta, la primera expectativa en una hipótesis de suspenso vagamente dibujada.

6.2.3.1 Narración, historia y argumento

El desarrollo de la historia es lineal. El tipo argumental, como todo film deudor del modelo clásico, se inscribe en la teoría del conflicto central.⁴⁵⁸ Dentro del argumento de *Que Dios me perdone*, el conflicto es: Lena tiene como objetivo obtener un nombre “legítimo, verdadero”, para tener la libertad de rescatar a su hija del campo de concentración, léase “ejercer la maternidad” pero, para lograrlo, debe enfrentar una serie de chantajes -del cabecilla de la organización, de Olga, y principalmente de Ernesto-, así como un crimen que la lleva a la redención. Por su parte, el Licenciado Ernesto Serrano,⁴⁵⁹ oponente principal, es el verdadero criminal que viola, simbólica y prácticamente, los universos de acción de Lena y de su esposo Ernesto: su virtual mundo financiero, su virtual romance y, finalmente su vida, o bien por norma social y legislativa, el dinero de su empresa, la mujer de su matrimonio y su derecho a vivir; su último objetivo, más allá del amor y el dinero, es el poder. El doctor en psiquiatría Mario Colina,⁴⁶⁰ es el ayudante de Lena, pilar que sostiene la

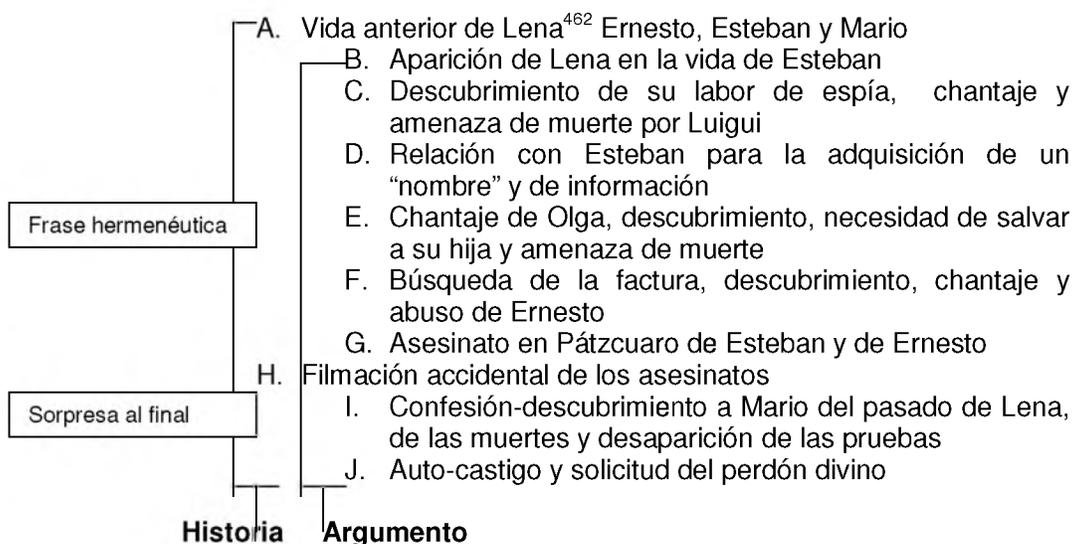
⁴⁵⁸ Recordemos que esta teoría consiste en el alcance de ciertas metas que debe cumplir el o la protagonista pero se presentan una serie de obstáculos (personajes y situaciones) que le impiden alcanzarlas. De ahí se desprenden –mientras sigan sujetas a la teoría del conflicto central- una serie de variaciones y posibilidades dramáticas; ver Raúl Ruiz, “La teoría del conflicto central” en *Estudios cinematográficos*, México, Año 4, num. 11, Centro de Estudios cinematográficos, enero-marzo 1998.

⁴⁵⁹ Socio y mano derecha de Esteban Velazco y futuro yerno, hombre de iniciativa, inteligente, hábil, calculador, observador, emprendedor, rico, elegante, de buen vestir y con gusto refinado; no obstante, de personalidad vil y traidora que, bajo la premisa de “el fin justifica los medios”, ultraja valores elementales de la ideología social dominante: el cuerpo de una mujer (del personaje de Lena y de paso, echado a andar la identificación a una referencia factual, el de la estrella que lo encarna) y la amistad de un hombre.

⁴⁶⁰ Amigo íntimo de Esteban, es un hombre inteligente, sincero, culto e idealista, noble, pacifista, analítico y calculador, estudioso e investigador de traumatismos psicológicos.

esperanza de regular la trasgresión de la norma y la única autoridad moral que goza con la confianza plena del espectador; representa la justicia del mundo en una “Era de tinieblas” y la amistad, ahí reposan sus valores más preciados. Esteban Velasco,⁴⁶¹ “un hombre acostumbrado a comprarlo todo”, otra víctima del crimen (tanto de engaño como de asesinato); tiene como objetivo –sin olvidar el éxito en los negocios y según sus palabras- “entrar en el reino de la serenidad que le dará la felicidad” a través de Lena que representa su “felicidad absoluta” (ver anexo II, parte 2: Desafío y Jerarquía).

Los programas de la historia y del argumento tienen esta factura:



6.2.3.2 La Era de tinieblas

⁴⁶¹ Hombre maduro, viudo, inversionista y millonario, trabajador, “mujeriego” seductor, despilfarrador de grandes cantidades en joyas para sus amantes, inculto (así se declara al hablar con Lena de la cultura mexicana); lleva una vida social nocturna activa, pasea por los mejores cabarets de México; es viudo y un padre cariñoso y, al casarse nuevamente, esposo consentidor; un buen amigo pero insensible a los problemas de la humanidad, anteponiendo a ello, sus intereses financieros.

⁴⁶² La historia -previa al argumento- se desarrolla a partir del pasado trágico de Lena se origina en Constantinopla, en una familia sefardita (por ello de su perfecto castellano). Con la Segunda Guerra Mundial, adquiere la enfermedad “Psicosis de guerra”, que los nazis usaban para enajenar y dominar individuos” –según explica el psiquiatra Mario. Su hija fue capturada por los nazis y asesinada en un campo de concentración. En el fondo; como sabemos es empleada de una organización de espionaje internacional; de carácter firme y de personalidad fina, es culta, inteligente, audaz y “de mundo”; goza (o sufre) de “experiencia de la vida”; es una mujer sexualmente activa (con diplomáticos, oficiales militares o inversionistas, expuesto en la sec. 17); intenta desaparecer el pasado que le atormenta para obtener, la felicidad, y en consecuencia, el perdón eterno.



La película se inaugura con los títulos sobre la imagen del Ángel de la Independencia. Como garantía del éxito comercial y del goce del espectador a costa de referencias míticas, se apela al *star system* ponderando el nombre de María Félix. El narrador con *voz over* sobre imágenes que presumen un México moderno, introduce lo que serán los puntos referenciales del argumento con un discurso que expone abiertamente su corpus ideológico. En pocas palabras, lanza el mensaje general (significado explícito) de que mientras México está inmerso en la cruzada de los aliados, es invadido por el cosmopolitismo gracias a su condición paradisiaca y su abierta hospitalidad, por lo tanto, es afectado por la práctica de pasiones hasta entonces desconocidas para la tradicional, amable e inocente sociedad mexicana. De tal manera, gracias a la “Era de tinieblas” y al cosmopolitismo, se introducen figuras discordes que atentan contra nuestras costumbres.

Solo como referencia a la realidad social, citemos las palabras escritas por Alejandro Galindo en su *Radiografía histórica del cine mexicano* cuando recuerda a los refugiados de carne y hueso que encuentran en México un albergue ante el conflicto bélico. Así, “un rey –dice-, un príncipe, una marquesa, condes, aventureros y homosexuales [...] El rey Carol de Rumania con la Lupescu y sus perros, la marquesa de Olay, el príncipe de Hohenlohe... En fin la ciudad dormida ayer ya no duerme más. Corren el vino y el dinero. Con todo ello vienen el mercado negro de las cosas y el mercado libre de las caricias y las sonrisas”.⁴⁶³

⁴⁶³ Alejandro Galindo, *Una radiografía histórica del cine Mexicano*, México, Fondo de Cultura Popular, 1968, p. 143 y 144, el autor continúa, pero, al acabar la guerra, “se fue el rey Carol y se llevó a sus perros. Príncipes y marquesas volvían a sus países [...] Se fueron también las cuatrocientas rubias venidas de otros mundos que formaron los cuerpos de baile de los cien

Volviendo a la representación social, el espectador modelo goza ya con las primeras *macropreguntas* (incógnitas generales lanzadas a una estructura global), un punto de partida para anclarse y guiar la interpretación: entre una anticipación y una necesidad de información que le lleva a recorrer un impredecible sendero hacia un predecible final.

En este caso, el sendero de una bella mujer que desata pasiones de otros personajes, no como fin en sí mismo, sino como medio para nobles objetivos; una mujer honesta en el fondo pero, a fin de cuentas víctima de su condición cosmopolita, de su belleza como pecado y del sufrimiento del pecado como medio para la redención divina. Extender la vida a través de los hijos para vencer la muerte (diálogo de la sec. 7) y así, sacrificarse y pecar o bien en hechos concretos, robar, fornicar y matar por el instinto-emoción,⁴⁶⁴ la fuerza del amor maternal como valor más sublime; un punto de partida que dibujará a lo largo del argumento el significado sintomático o de ideología social.

6.2.3.3 Estructuración del suspenso

Concretamente, dentro de la suspensión cinematográfica (ver anexo 2, parte 4: Niveles de suspenso), las ejecuciones del suspenso macroestructural, esto es, del universo global del argumento, se basan en dos estrategias clásicas: por simpatía (identificación con la víctima) y, por curiosidad (lo incierto por la privación del hecho): *¿cuál es la verdadera identidad de Lena?*



centros nocturnos que alimentó el estado de ánimo surgido con la Guerra; p. 146. Sin embargo, la actividad hedonista seguirá manteniéndose años póstumos pese a la ola moralista que ataca a la ciudad nocturna; p. 48

⁴⁶⁴ Recordemos que así llama Julia Tuñón al instinto materno, *op.cit.*

Sin demora, surgen en el código de intriga⁴⁶⁵ más pistas, información parcial pero de suma importancia en el argumento gracias al enfrentamiento con el misterioso personaje llamado Luigi Martino (sec. 8), al momento que, además de revelarnos que el encuentro con Ernesto fue premeditado, da a conocer el pacto de Lena con una organización internacional (delincuencia útil) que la amenaza con la alternativa: silencio o muerte.⁴⁶⁶ Queda enunciada -en la suspensión macroestructural- la amenaza y la **frase hermenéutica** (el devenir de preguntas, dilaciones y respuestas⁴⁶⁷): *¿logrará ocultar su verdadera identidad, conseguir información sobre Ernesto y obtener los 50 mil dólares para ser dada de baja en el “servicio” y llegar a Lisboa o, por el contrario, será asesinada?, en jerarquía menor: ¿a qué organización le “interesa de sobremanera” el principal proveedor de materias primas, por consiguiente, a qué tipo organización pertenece Lena?*

En palabras de Lena: “un nombre que exista verdaderamente es la única puerta hacia la liberación” (sec. 18) hacia la identidad para una mujer moderna, para la liberación del estigma de la “vergüenza” y el “remordimiento”, de la maternidad negada y de la muerte por mano del hombre. Insistimos al respecto, todo juego retórico y de información emerge en el secreto del nombre, de su identidad: *¿quién es realmente?*, y en la liberación de ese secreto, primero para el espectador y los demás personajes (hasta la sec. 18) y después para algunos personajes (hasta la sec. 36)

Dejando esbozadas las causas del suspenso en el nivel macroestructural –decíamos- primero por curiosidad y simpatía y, en consecuencia, por simpatía con la víctima y por anticipación al desenlace; ubicamos el primer segmento crítico en la secuencia 19. Tito Davison lo dispone al develar la identidad de Lena y los fines de su matrimonio con Esteban Velasco (tener un nombre)

⁴⁶⁵ Jacques Aumont en *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996, p.125; indica que “consiste en dar, en los primeros minutos del filme, lo esencial de la intriga y su resolución o al menos la resolución esperada”.

⁴⁶⁶ Con un retrato roto se lanza una metáfora como amenaza que acecha el futuro de Lena; Luigi Martino antes de despedazar el retrato, describe a la mujer -ahora muerta-, que ha suplido Lena: alta, hermosa, cuatro idiomas; más que una simple descripción es la conceptualización estereotipada que amalgama la amenaza por belleza, cosmopolitismo y muerte.

⁴⁶⁷ Roland Barthes, “Los cinco códigos” en *S/Z*, México, S. XXI, 1ª edición, 1980.



En tal secuencia Olga, la espía, vende su silencio a cambio de 25 mil dólares para salir del país y recuerda, por su parte, la amenaza en disyuntiva (de la sec. 8): *o consigue el dinero, o corre el riesgo de no sólo dejar de ser la esposa del señor Velasco (quitarle el nombre) sino “dejar de ser”*. Ante la duda de materializar la estafa, Olga revela información de su hija recluida en los campos de concentración. La retórica visual reactiva la identificación del espectador con un acercamiento de cámara en el acto ritual del primer plano al sufrido rostro de la estrella que, suplicante, solicita –como el espectador- un saber más específico sobre su hija.



Al conocer entonces la identidad de Lena y los obstáculos que la amenazan (la anticipación del hecho), se pone en activo la intriga de predestinación con la macropregunta transformada: *¿logrará vencer los obstáculos, ocultar su identidad y ¡salvar su vida y la de su hija!?* Al dotar al

espectador de información y con un giro en el dispositivo retórico en función de un suspenso por el desenlace, se desprende el **detonador moral del dispositivo** y un suspenso dramático (melodramático) e ideológico por identificación con la víctima, por la amenaza a uno de los más altos valores sociales: el amor maternal.

Por ello, Lena espera revelar el secreto como vía a la felicidad, Olga le recuerda que olvide los sueños de libertad. Lena decide darle su regalo de bodas: el brazalete de 30 mil dólares pero, su colega exige la factura (objeto de suspenso), recordándole que ninguna confesión debe emitirse antes de dos meses, porque confesar significa un triángulo mortal: de Olga, de Lena y de su hija. Es cuestión de tiempo, un tiempo en suspenso -a nivel macroestructural- por hechos futuros.

6.2.3.4 Segmento crítico 1 (sec. 19)

El documento en tensión

Este segmento muestra la manera en que Lena trata de obtener la factura del brazalete; el éxito de tal empresa significa el secreto de su identidad y de la puesta en juego de tres vidas humanas. De tal manera, la tensión se presenta por la amenaza por anticipación, por la incertidumbre de un desenlace (conocimiento del espectador + personajes + conocimiento del desenlace –) Es decir, en ambos casos las emociones y expectativas formales parten de un suspenso por conocimiento ilimitado de las causas y, desconocimiento pleno del efecto. En buena medida, el suspenso de esta secuencia es activado en el nivel fílmico: en el montaje, en el fuera de campo (lo que no aparece en pantalla), en el juego de la mirada.

*Decoupage.*⁴⁶⁸ Del rostro de Lena en primer plano, aparece en fundido encadenado:

⁴⁶⁸ Noción para designar la descripción o transcripción puntual de la secuencia en planos.



1. PD a PM.⁴⁶⁹ Manos de Lena que abren la caja fuerte de la biblioteca. Busca ansiosamente el documento.
2. PG. Esteban y Ernesto entran en la casa. Ernesto fija su mirada fuera de campo, hacia la biblioteca.
3. PM. Lena voltea bruscamente al enterarse de su presencia en casa.
4. PM. Los empresarios caminan. Ernesto continua con su mirada fija.
5. PA a PG. Paneo der. Lena levanta documentos del piso y los mete con rapidez en la caja fuerte. El sonido indica que ellos están cada vez más cerca. Lena cierra la caja y corre hacia otro andamio de la biblioteca. Entran a la biblioteca y Lena se acerca para saludarlos con un libro de historia de la moda.
6. PM. Esteban la besa, Ernesto saluda y sale de campo. Lena mira fuera de campo a Ernesto.
7. PM. Ernesto de espaldas a la caja fuerte, revisa documentos en el escritorio. Levanta la mirada para ver a Lena. Los libros falsos que sirven de camuflaje para la caja fuerte se abren tras Ernesto. Se alcanza a ver la caja.
8. PM. Lena vuelve la mirada a Esteban que sigue hablando sobre el libro de modas.
9. PM. Ernesto pregunta a Esteban si le dan una hojeada al proyecto.
10. PM. Éste contesta que después.
11. PM. Ernesto deja el proyecto sobre el escritorio, voltea hacia la caja fuerte y cierra los libros falsos para salir de campo.
12. PM. Ernesto entra a cuadro y Esteban los invita a pasar al comedor.
13. Fundido a PG. En el comedor Ernesto pregunta a Esteban si se enteró que fue aprendido el jefe del espionaje extranjero
14. PB a PM. Desplazamiento a la der. Lena, que se dispone a servir copas, en suspenso escucha y se dirige a Esteban preguntando el nombre, Esteban dice que Luigi Martino, éste pregunta a su vez por las labores de Lena en su ausencia.
15. PM. Contrapicada y subjetiva de Ernesto. Lena responde que se dedicó a acciones insignificantes de toda mujer. Esteban pregunta por el brazalete
16. PP. Picada y subjetiva de Lena. Ernesto pregunta con ironía si se lo vio puesto por la mañana.
17. PM. Contrapicada y subjetiva de Ernesto. Esteban y Lena dirigen su mirada a Ernesto que pregunta si fue su imaginación. Ella afirma pero dice que el broche estaba descompuesto y que lo guardó en la caja fuerte.
18. PG. Esteban indica que se lo de mañana para que el joyero lo arregle. Lena sale de campo.
19. PB. Corte. En la biblioteca Lena busca la factura.

⁴⁶⁹ PD (plano detalle), PP (primer plano), PB (plano de busto), PM (plano medio), PA (plano americano), PG (plano general)

20. PM. En el comedor, Esteban y Ernesto hablan de negocios, este último sale de campo y va por el portafolio.
21. PM a PG a PD. Paneo der. Lena busca el documento en la caja y lo oculta cuando aparece Ernesto en la puerta acompañado de un exasperante sonido. Mientras éste se acerca, esconde la factura entre otros documentos que están sobre el escritorio.
22. PM. Lena dice que busca los cigarrillos. Ernesto hurga en los documentos.
23. PP. Lena está asustada mira los documentos.
24. PM. La música aumenta de intensidad. Él guarda los documentos en el portafolio. Ella dice que va por los licorosos.
25. PP. Ernesto la observa fuera de campo, voltea lentamente y encuentra abiertos los libros falsos que ocultan la caja. Cierra y vuelve pensativo la mirada hacia la puerta.
26. PM a PD. En el comedor Esteban espera leyendo. Llega Ernesto y luego Lena que no aparta la mirada del portafolio. Mientras revisan otros documentos. Ella, sin lograrlo, trata de abrir el portafolio que tiene a su derecha de Ernesto. La música se torna amenazante.
27. PP. Lena está angustiada intentando abrir el portafolio que parece descompuesto, alternando en fuera de campo hacia la derecha la mirada entre los presentes y el portafolio.
28. PD. Las manos de Lena intentan abrir el cierre que parece estar atorado.
29. PP. Lena mira fuera de campo a Esteban y Ernesto.
30. PM. Ellos puntualizan estrategias comerciales con documentos en mano.
31. PP. Lena vuelve la mirada a sus manos que fuera de campo abren el portafolio. Tonos altos de la música irrumpen nuevamente.
32. PM. En primer plano aparecen impotentes las manos en su labor, en segundo plano, Ernesto y Esteban dialogando.
33. PD. Las manos de Lena tiran con fuerza del cierre.
34. PM. Paneo der. Se da por vencida justo cuando Ernesto toma el portafolio. Éste se despide y se dispone a salir. Lo acompañan a la puerta.
35. PG. Paneo izq. Caminan hacia la puerta y sale de campo Ernesto destrabando el cierre del portafolio.
36. PM. Contrapicada. En las escaleras Esteban le pregunta a Lena sobre el estado de cuenta del banco, pues le parece excesivo el gasto. Ella responde con ironía que tiene una terrible vida secreta.

Como menciono, la tensión del segmento gira en torno al documento, a su búsqueda, a su encuentro y a su posesión; ahí precisamente se materializa el poder, la esperanza de mantener el secreto que esconde la libertad o, en su revelación, la muerte. Es el objeto del suspenso en que se posan las dos posibilidades opuestas, el objeto que lleva a experimentar la tensión por una duración exacerbada del peligro que acecha a la protagonista, en tanto ocurre la captura accidental de éste por parte de Ernesto.

El espectador plenamente identificado con la estrella -a la sazón del estruendo musical y gracias al “tiempo muerto”, esto es, al suspenso exclusivamente dramático y visual fuera de cualquier desarrollo de la acción, en este caso resaltado por el primer plano-, mira a través de la ventana indiscreta que le permite observar con goce *voyerista* el sufrimiento que pesa sobre

Lena; pero también a través de la subjetiva donde el espectador ve lo mismo que el personaje (plano 15 y el 16), de la mirada del dentro y fuera de campo donde se posa la tensión, donde se intensifica y forma con trazos firmes en continuidad de *raccord* (continuidad imperceptible de la acción en el montaje de planos) la condición de víctima y el papel del verdugo. El juego de las miradas o el punto de vista del espectador y de los personajes, se convierten en la batuta que dictamina el desafío, la amenaza y el peligro.

En esta secuencia emergen significados explícitos que atañen al contexto histórico y sociocultural, acúdase al tema sobre la guerra y la paz o, significados implícitos, específicamente -al recordar que la representación de la mujer en el cine implica un punto de vista misógino- al rol de género en el marco de una estructura patriarcal y de su transformación por los cambios de la época, se vuelve claro por ejemplo, en este diálogo lleno de ironía:

ESTEBAN - Y bien, ¿qué ha hecho mi mujercita?

LENA - Las importantes insignificancias de que nos ocupamos todas las mujeres.



En otro instante, cuando esta mujer moderna ha dejado el comedor para continuar su búsqueda en la caja fuerte, el estereotipo femenino –del que escapa Lena- como mujer de capacidad intelectual inferior se vuelve a enunciar:

ESTEBAN - ¿Verdad que es una mujer maravillosa?

ERNESTO - Y algo más... Inteligente.

Siguiendo con la ironía, el segmento concluye con la preponderancia del intelecto y sagacidad de Lena, al confesar con sarcasmo su “terrible vida secreta”, colmando los límites de lo inconcebible para la mentalidad de Esteban

(llámese hombre medio de finales de los años cuarenta), único personaje al que puede confesarle la verdad sin correr riesgo de develarla.

Nuevo giro en la historia

Posteriormente, tras liberar al espectador de la tensión temporal por el peligro que corre Lena y mostrar el resultado negativo de su misión, queda insinuado el suspenso macroestructural por la angustia que emerge del documento, objeto de poder en posesión de Ernesto. No obstante, al comprobar que Luigi Martino ha sido aprendido (recuérdese la advertencia de Olga en la secuencia 18), los cabos se van atando y las hipótesis de suspenso por anticipación, se prenden de la amenaza doble que ahora significa Ernesto y Olga en el devenir del desarrollo de la historia.

Las expectativas formales son gratificadas cuando Ernesto descubre la factura del brazalete, añadiendo una nueva traición para Esteban. “Pero de esto, nadie debe enterarse” –dice Ernesto a un personaje misterioso-, sólo el que está frente a la pantalla inmiscuido goza del secreto que le permite continuar el juego de suspenso con objetos, con el desconocimiento (de los personajes) y las anticipaciones (del espectador).⁴⁷⁰ En este triángulo compuesto de amenazas (por dinero, poder y secreto), tanto Lena como el espectador esperan encontrar un apoyo moral, una esperanza que equilibre la gravedad del peligro. Mario con sabiduría, humanismo, bondad y amor incondicional, representa una tenue vía a la salvación (sec. 25)

Apreciando con ligera suspensión que Ernesto –no Esteban como se esperaba- ha obtenido el brazalete (sec. 24 y 26) y, por tanto, el secreto de Lena (sec. 27), el director prepara el siguiente segmento crítico en función de un suspenso notablemente ideológico por un dilema moral⁴⁷¹ que pone en juego el la dignidad del modelo materno.

⁴⁷⁰ Pasamos por un microsegmento frustrado, según las expectativas debía estar lleno de tensión (sec. 21), viene otro obstáculo: la amenaza del joyero que compra el brazalete para venderlo a Don Esteban pues dice: “tiene fama de pródigo entre sus amantes”.

⁴⁷¹ Monsivais al atender al melodrama, pone atención en la culpa del Alma (la familia, la Mujer, el Hombre) que se enfrenta a sus enemigos: el Mundo, Demonio y Carne; asimismo en las oposiciones: santidad/prostitución; fidelidad/adulterio; fertilidad/esterilidad; fe/blasfemia; buena suerte/mala fortuna”, en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones El milagro, Imcine, 1994, p. 105; es claro particularmente en este segmento, y generalmente, en todo el argumento.

6.2.3.5 Segmento crítico 2 (sec. 28)

El poder de someter y la dignidad del sometimiento

Este segmento muestra la manera en que Ernesto, bajo la amenaza de revelar el secreto, somete a Lena a sus deseos sexuales. Los significados emocionales del espectador, en aras de comprobar las hipótesis de suspenso que ha elaborado previamente, giran al rededor de la curiosidad, pronto irrumpida por la sorpresa. En principio el espectador goza de una tensión por anticipación (conocimiento del espectador + personaje -) que atañe al saber de la posesión del brazalete/factura y, poco después, al conjunto de información que se oculta a Mario; posteriormente, en el marco global de la secuencia, se maneja el misterio (conocimiento del espectador – personaje -) por un desenlace que da paso la revelación súbita del secreto de la secuencia para culminar con el conocimiento ilimitado oculto por una elipsis (espectador + personajes +) El segmento se traza por un suspenso dramático donde la acción carece de dinamismo y da paso al tiempo muerto reposado en el gesto de la protagonista.

Decoupage. De un PM de Olga frotando su mejilla -como metáfora visual de una bofetada o tortura aplicada por Ernesto al margen del argumento-, viene un fundido encadenado que sobrepone milimétricamente ambos rostros.





1. PM a PG a PM. Paneo der. y paneo izq. Ernesto celebra su éxito observando la factura y el brazalete. Escucha el timbre y le abre a Lena. Él le informa que tiene el brazalete. Lena se sienta en el sillón y saca un cigarro.
2. PP a PM. Contrapicada y *dolly out*. Ernesto le revela información que posee sobre el pasado de Lena. Ella se levanta y le pide que no ande con rodeos pues quiere saber cómo reacciona un hombre que posee el secreto de una mujer. Él está a punto de estipular las reglas pero el timbre suena insistente y ambos voltean a la puerta.
3. PG. Ernesto le indica que se esconda, Ella apaga su cigarro en el cenicero y se coloca tras la pared.
4. PG. Ernesto abre y entra Mario.
5. PP. Lena escucha atenta tras la pared.
6. PM. Mario saca un cigarro y habla sobre la honestidad y el respeto que merece de Lena.
7. PP. Lena escucha con satisfacción.
8. PM. *Dolly in*. Ernesto se sienta en el sillón y habla sobre el enigmático y misterioso pasado de Lena. Mario enciende su cigarro.
9. PA a PM. *Dolly out* y corrección de plano a la der. Mario se levanta y camina hacia donde está escondida Lena que vemos en primer plano, en segundo y de espaldas está Mario y sentado en tercer plano Ernesto. Mario pide respetar el secreto de Lena
10. PP. Lena escucha que Ernesto sugiere irónicamente que el Doctor está enamorado de ella.
11. PM. Mario le perdona su impertinencia.
12. PM. Mario le pide la factura
13. PP. Ernesto dice que la encontró entre sus documentos mientras Mario escucha atento.
14. PP. Lena oye que Ernesto le indica a Mario que ya se la ha dado a Lena.
15. PA. Mario complacido, dice a Ernesto que sólo se limitó a cumplir un deseo de Lena.

16. PD. *Dolly in*, subjetiva. Mario apaga el cigarro en el cenicero y se fija en el cigarro apagado que está ahí.
17. PP. Mario apaga su cigarro. Disimulado, lanza la mirada en varias direcciones.
18. PM a PG. *Dolly out*. Mario se retira y Ernesto lo acompaña a la puerta.
19. PG. *Dolly in*. Lena va de su escondite a la sala. Ernesto se acerca.
20. PP. Paneo izq. Ernesto le reclama el haber involucrado a Mario. Le pone el brazalete y le extiende la factura. Lena le arrebató el documento mirándolo fijamente con asombro y rabia.
21. PP. Ernesto la mira fijamente.
22. PP. En contraplano, Lena supone que la devolución tiene su precio.
23. PP. Contraplano. Ernesto reitera que guardar el secreto tiene un precio.
24. PP. Contraplano. Ella pregunta la cantidad.
25. PP. Contraplano. Él dice que su silencio no se paga con dinero.
26. PP. Contraplano. Ella estupefacta, respira hondo y sale de cuadro.
27. PM. *Dolly out*. Lena camina hacia la cámara y queda en primer plano. Ernesto en segundo plano llena la parte derecha de la pantalla. Satisfecho se acerca a Ella hasta quedar en primer plano y lentamente le quita el abrigo. Le besa la zona descubierta por el escote, entre el hombro y el cuello. Los gestos de Lena expresan asco.
28. PP. Ella se voltea hacia Ernesto quien, de perfil, le besa parte de los labios. Lena, resignada dirige su mirada a la parte superior derecha, la vuelve hacia Ernesto con odio y lo separa bruscamente.
29. PB. Lena le pega dos fuertes bofetadas.
30. PP. Lena dice: "ahora... cóbrate".
31. PB. Ernesto, satisfecho la toma de los hombros y le besa el cuello con arrebató.

Fundido a Negros.

Fiel a la continuidad temática, el secreto funge como centro de tensión mientras se alarga el tiempo para conocer las intenciones de Ernesto; es decir, cuando quedan en suspenso hipótesis de curiosidad en función de las intenciones de Ernesto, es decir, hipótesis definidas por saber "*¿cómo reacciona un hombre (sin escrúpulos) que posee el secreto de una mujer, o mejor dicho de una madre?*" (plano 2)

De antemano el espectador gozando de angustia, espera la enunciación -más allá de toda insinuación- del deseo que amalgama la cita: *¿pedirá Ernesto a cambio de su silencio apoyo para desfaltar a Esteban o, en su defecto y con mayor seguridad, que Lena se someta a sus caprichos sexuales?*, en cualquiera de los casos *¿cómo reaccionará Lena?* Para conocer los objetivos del antagonista –con la aparición de Mario y el equilibrio de su código moral de honor, amor y amistad como recurso de demora-, tiene lugar una larga espera para sancionar las intenciones que violarán los valores encarnados por la protagonista.

“Mi silencio no se paga con dinero”, dice Ernesto (plano 25); se formula entonces la ansiada frase en contrapunto con notas de violines y con el gesto indignado de Lena; gesto que a su vez, interpela la indignación –y, en el dilema moral, la proyección perversa- del espectador que espera la resolución entre dos posibilidades opuestas: o Lena accede a los deseos carnales de Ernesto o, mantiene la dignidad a costa de revelar el secreto teñido de una sentencia de muerte para ella y su hija.

Muerte y deseo son los temas (ver anexo II, parte 1: Campos semánticos) que motivan la representación dramática del universo moral y del universo global del film. No obstante en la secuencia, la dignidad y el deshonor convergen perpendicularmente en la inmovilidad de la acción, en el lento proceso del *poder de someter* y, en la irrupción campal con *la dignidad del sometimiento*: “ahora... cóbrate”, dice Lena tras propiciarle dos bofetadas como acción inaugural del asco y de la repugnancia que le valen el perdón (plano 29) En primera instancia, el perdón del espectador que, en posición de juez y verdugo, la percibe resignada con la mirada al suelo, directa a la superficie donde se tenderá su dignidad (plano 27); en segunda instancia, el “perdón de madre” que suplica con la mirada en diagonal ascendente en dirección al cielo, para que Dios la absuelva (plano 28); lo que vale finalmente, su acceder libre al pecado al perverso juego erótico, a transgredir el matrimonio y la ley de Dios, a fundirse en la oscuridad de una “Era de tinieblas”.

Una vez más, en el plano narrativo, los personajes triangulan sus roles en función del brazalete como objeto de suspenso y, en el plano dramático, como objeto fetiche para acceder a Lena, el objeto del deseo. Al decir Ernesto con ironía -en el momento de poner el brazalete-: “Tomé la precaución de mandar a arreglar el broche de seguridad”, bien puede interpretarse como el cierre definitivo del círculo definido por la trayectoria del brazalete en la narración: de Esteban a Lena, a Olga, al Joyero comerciante, al Experto en joyas, a Ernesto y, a Lena, la víctima que finalmente cierra el broche –como cierra la secuencia con la elipsis del acto sexual en forma de transición a negros- para abrir un nuevo giro a la narración y dramática del suspenso.

Dentro del ejercicio de interpretación fílmica, esta forma de transición (fundido a negros) puede pensarse como una mancha oscura que tiñe el honor y la dignidad de Lena; simboliza, en otras palabras, la oscuridad moral que

sumerge al personaje. Este recurso fílmico, como conclusión del segmento crítico, manifiesta el secreto, la respuesta concreta a una pregunta medular: *¿cómo reacciona un hombre que posee el secreto de una mujer?*

Nuevo giro en la historia

En las siguientes secuencias (29 a 34) se consolidan las intenciones de Ernesto, ese personaje que posee ahora un secreto más: la maternidad violada. El peligro se torna inminente y la representación de la amenaza prepara el siguiente segmento crítico al dar a conocer el verdadero objetivo del viaje: el asesinato de Esteban (sec. 30) Se introduce un nuevo objeto del suspenso: el narcótico que contendrá una de las dos botellas de vino, de la que beberá Esteban por gracia de Lena. Aquí comienza la exacerbación de la duración para llegar a una resolución entre dos posibilidades opuestas: “elige entre él y tu hija... Una vida por otra” –dice Ernesto-. O participa en el crimen o su hija morirá.



Sin embargo, al informar al espectador que Mario llegará a Pátzcuaro (sec. 29) de la misma manera que a Lena con la solicitada retórica del primer plano en registro de su mirada en diagonal ascendente (sec. 30), justo en dirección al cielo, llega la esperanza que puede evitar la participación (y la incriminación) de Lena en el crimen. La carta que deja Lena en el piso de la habitación de Mario, es el único anclaje de la salvación (sec.31)

No es ocioso mencionar la reiteración (del significado referencial) que hace el director con las panorámicas y los planos generales de Pátzcuaro y del Hotel Don Vasco, su lago y la isla de Jantitzio, sus pescadores en perfecta

coreografía náutica, para remitir así, a un pasado mítico, a ese “México profundo” lleno de valores morales, dignidad e inocencia (remitiendo a la sec. 9)



Concretamente, la aplicación de estrategias del suspenso tiene lugar en la secuencia del día de campo (sec. 32) al saber la posición de Lena, la única que posee el secreto, la información que pone en juego el suspenso. El espectador goza de su angustia con el brindis posterior al juego de miradas entre Lena y Ernesto. El trago amargo le toca a ese espectador sin acceso a información, o mejor dicho, sin acceso a una verdadera información.

6.2.3.6 Segmento crítico 3 (sec. 34)

¿El accidente perfecto?

Este último segmento muestra la manera que Ernesto se entera de que ha sido engañado por Lena para que tome el vaso con veneno en lugar de Esteban, también cómo luchan y se ahogan en el lago los personajes masculinos. Las emociones que hilvanan las expectativas formales parten de una pista falsa y la incertidumbre que desata una anticipación disuelta gradualmente por la sorpresa. En otras palabras, la tensión causada por el flujo de información deriva de la anticipación por un falso conocimiento ilimitado sobre el trago de veneno (conocimiento del espectador - personaje +) para, con un cambio súbito del rumbo de las acciones, dar lugar a la sorpresa por un verdadero conocimiento ilimitado, por el verdadero saber y, por tanto, la amenazante revelación del secreto (conocimiento del espectador + personajes + conocimiento del desenlace -) Este segmento goza de un suspenso fílmico basado en la acción a base de montaje de plano y contraplano, de planos

cerrados en cruce ocasional con panorámicas, no obstante, regido por la mirada fuera de campo.

Decoupage. De un plano medio de Mario que lee la carta de Lena, en fundido encadenado:



1. PM. En la lancha, Lena parece angustiada.
2. PM. En primer plano Esteban contempla el Lago y Ernesto sin camisa, en segundo plano, rema
3. PB. Lena mira a Ernesto.
4. PM. Ernesto rema.
5. Panorámica. Paneo der. En el lago aparece la lancha como un punto apenas perceptible
6. PM. Lena, parece contemplar el lago, voltea lentamente hacia los otros navegantes.
7. PM. Ernesto rema mientras Esteban sigue contemplando el lago y pide a Lena que encienda el radio
8. PM. Lena pone el aparato en sus piernas y lo enciende, se oye la canción *Que Dios me perdone*, lo deja en el pido, se incorpora y mira seria a Ernesto
9. PM. Esteban en segundo plano la mira sonriente, Ernesto en tercer plano la mira serio casi amenazante.
10. PG. La lancha navega con los tres pasajeros.
11. PB. Lena mira a Ernesto.
12. PB. Ernesto por los gestos parece que se le dificulta remar y vencer a necesidad de dormir.
13. PB. Lena estira el cuello para mirar más atentamente.
14. PB. Ernesto continúa su esfuerzo pero deja de remar.
15. PB. Lena le mira con atención y se hace para atrás.
16. PB. Ernesto deja los remos y se levanta furioso.

17. PP. Lena se angustia de sobremanera.
18. PM. Ernesto de pie mira a Esteban que está sentado y le dice cobarde.
19. PP. El rostro de Lena continúa con angustia mientras Ernesto dice a Esteban que lo ha traicionado.
20. PP. Esteban, paralizado, mira interrogante a Ernesto.
21. PM. Ernesto le da un puñetazo.
22. PM. Con toda angustia, Lena se levanta con rapidez.
23. PM. Ella de pie, toma el brazo de Ernesto y lo insulta, de un empujón la retorna a su lugar.
24. Panorámica. Ernesto carga a Esteban en brazos.
25. PM. Lena angustiada e impotente, mira la pelea.
26. PB. Ernesto levanta a Esteban y lo lanza al agua.
27. PG. Esteban cae al agua.
28. PM. Lena empuja a Ernesto para intentar ayudar a su esposo, pero de otro empujón la retorna a su lugar.
29. Panorámica. Mientras Esteban pide auxilio, Ernesto se lanza al agua.
30. PM. Subacuática. Ernesto con rostro enfurecido nada por debajo del agua.
31. PG. Esteban pide auxilio mientras Ernesto emerge del agua para hundirlo nuevamente.
32. PA. Subacuática. Entre cientos de burbujas Ernesto lo ahorca.
33. PB. Lena busca con la mirada algún rastro bajo el agua.
34. PB. Ambos continúan peleando bajo el agua.
35. PB. Lena continúa buscando.
36. PD. Sobre la superficie aparecen burbujas
37. PB. Lena las mira con angustia.
38. PD a Panorámica. *Tilt up*. Sobre la superficie van desapareciendo las burbujas, después aparece parte del lago y una montaña.
39. PB. Lena mira con angustia la superficie, y recuerda la voz de Ernesto diciendo: *será un accidente perfecto*.
40. PD. Quita el corcho de la cubierta de la lancha y comienza a entrar el agua.
41. PB. Mira estupefacta cómo entra el agua.
42. PD. El agua continúa inundando la lancha.
43. PB. Ahora la mirada de Lena parece extraviada.
44. PD. El agua llega hasta sus rodillas y la canasta y otros objetos flotan.
45. PM. Aun con la mirada extraviada en el agua que crece, Lena se inca en la lancha.
46. Panorámica. Se lanza al agua y comienza a nadar.
47. PD. El aparato de radio comienza a flotar dentro de la lancha y, al emitir la frase *Que Dios me perdone*, se hunde y queda en silencio.

Fundido encadenado al encabezado de periódico.

Nuevamente, el secreto y la muerte, la traición y la culpabilidad, son los núcleos temáticos de la secuencia: uno de valor argumental y narrativo, otro de valor moral y dramático. La tensión de este segmento lo dicta el punto de vista. El *raccord* (continuidad de la acción en el montaje) de miradas mantiene la fuerza de la acción y la dirección del suspenso (que alcanza el clímax de la secuencia y, de la película, a partir del plano 16) Previamente, con un montaje –como decíamos– de plano contraplano, los personajes de Lena y Ernesto

entran en una dinámica de falsa complicidad, exacerbando la duración de la resolución y anunciando gradualmente la verdadera información que abre paso a la sorpresa.

En otras palabras, el verdadero conocimiento ilimitado se ofrece tras mostrar, en los síntomas del villano, el falseamiento de una hipótesis de suspenso en función de la muerte de Esteban. A partir de ahí, emerge información ostentada previamente, es decir, ayudando a la tensión por acontecimientos pasados: es el caso de Esteban que cuenta su incapacidad para nadar (sec. 14) o el caso de Ernesto que se abandera como campeón de regata (sec. 30): fortaleza contra debilidad.

Tal conocimiento suspende al espectador, en el campo narrativo, de hilos más altos, pues tras la sorpresa evidencia una desventaja de la víctima ante el peligro inminente. Con el inesperado anuncio de nuevos acontecimientos, justo al exclamar irónicamente Ernesto: “Cobarde, me has traicionado”, la acción desencadena un suspenso que gratifica la posición angustiosa del espectador en espera del desenlace ante una nueva pregunta: *¿matará Ernesto a Esteban y a Lena?* Pese al vertiginoso devenir de los acontecimientos, dicha exclamación del villano, interpela al juicio de un espectador que exige bajo una moral social específica, la aplicación urgente de la justicia.

Por su parte, como contrapeso de claustrofóbicos planos cerrados de Lena -algunos subjetivos (planos 2, 7, 27, 31, 36)- y de Ernesto, sea con un rostro angustiado (como el espectador) o con otro furioso; se insertan planos descriptivos que, por un lado, contextualizan la endeble situación de los personajes en la amenazante inmensidad del lago (planos 5, 24, 29, 46) pero, por otro, apelan a la existencia de un tercer punto de vista panorámico y subjetivo que registra el hecho: recurso de suma importancia para orientar al espectador en el devenir de la obligada sentencia moral.

Hablamos del metatexto (develado en la sec. 36) que nos dará el grado de clausura, la película dentro de la película que contiene la verdad y la evidencia para el **último detonador moral del dispositivo**, para el último juicio regido por el código de los hombres. Nuevamente la sorpresa de la proyección de las “vistas” –nótese el término arcaico en palabras de Mario dentro de una modernidad cinematográfica- que suplen con su discurso visual, la confesión

verbal de Lena –nótese la aguda aplicación de Tito Davison del lenguaje fílmico-. “Dios sabe que luché por evitarlo” –dice Lena- apelando a la magna institución divina que rige la vida de los hombres, y que reclama en la conciencia de Lena, la verdad ante todos.

Secreto y confesión serán los núcleos temáticos o los preparativos para la resolución final de corte melodramático. El amor materno refuerza el perdón tan esperado desde los primeros planos del film y, que finalmente emite Mario, la única autoridad moral.⁴⁷²

Posteriormente, tras renunciar con dignidad a la millonaria herencia de Esteban, Lena se entera del engaño que ocultó la muerte de su hija. En la siguiente secuencia, el recorrido de su mirada hacia el piso, recorre simbólicamente, acompañada con la curiosidad del espectador por la resolución, el sendero de su dignidad y la decepción del engaño con fundidos encadenados, que a manera de elipsis, la colocan en el puente del dilema: hundirse en el agua corriente –como el aparato receptor que emitía la canción *Que Dios me perdone* (plano 47)- o, súbitamente tras las campanadas de la iglesia -con todo el deseo del espectador-, recapacitar con el llamado divino, y recordando –como indica Monsivais- que el lenguaje o las frases que “resuenan en la conciencia” son elementos básicos del melodrama,⁴⁷³ solicitar con mirada de piedad hacia la cruz sobre la cúpula para pedir “que Dios la perdone”.



6.2.3.7 Resolución: conclusiones generales

⁴⁷² Ya hemos rescatado con anterioridad el diálogo de Mario para abordar el tema del castigo, que dice: -No seré yo quien la acuse. Ante mis ojos no es usted culpable sino una víctima de la adversidad. Un producto de esta era de tinieblas que pesa sobre el mundo... Sea Dios quien la juzgue y no los hombres, que no saben juzgarse ni a si mismos.

⁴⁷³ Monsivais, *op.cit.*

Como una constante del cine de suspenso mexicano de mediados de siglo, la retórica para suspender y las expectativas formales del argumento encarnan un corpus ideológico que hace frente a la caudalosa modernidad. De ahí que con la hermenéutica del suspenso se muestre que los síntomas del significado implícito se fijan en un suspenso ideológico básicamente por hechos futuros, por el incierto devenir que amenaza las estructuras y las prácticas sociales, por el peligro latente que representa para la médula de las costumbres y las tradiciones, así sea la inmaculada figura materna en una “Era de tinieblas”.

Es notorio que cuatro temas o unidades conceptuales cruzan el argumento para converger en uno, que es la identidad: “Libertad” privada para Lena, la víctima sin identidad atada a la vergüenza y el remordimiento y, sobre todo, negación del amor maternal; el “Poder”, económico y sexual, de Ernesto; la “Justicia”, regida por un sólido código moral en el personajes de Mario, contrapeso emocional de la angustia y la esperanza, balanza ideológica de la justicia y el crimen y; finalmente, la “Felicidad” absoluta de Esteban representada en la riqueza económica y en la belleza femenina.

Dentro del estudio interno de la suspensión cinematográfica y de la representación ideológica, podemos percibir que las estrategias del suspenso que tiran del significado sintomático (referido por los temas arriba mencionados: Libertad, Poder, Justicia y Felicidad), corresponden en primera instancia a la curiosidad, a la necesidad de un saber específico sobre el pasado y la identidad de Lena; en segunda, a la simpatía, a la identificación con el cúmulo de valores sociales proyectados en la imagen de la estrella y protagonista; y, en tercera, a la tensión por anticipación a hechos futuros, al conocimiento limitado e ilimitado que se comparte con la protagonista y que nos lleva a enfrentar los peligros y a intensificar la amenaza.

Ya en los cortes sincrónicos de la película, justo donde se posa el suspenso a nivel microestructural (en el fondo: el secreto de la maternidad, el sexo o la muerte), se acude a un suspenso generalmente fílmico, aunque exclusivamente dramático en el segmento crítico intermedio; un suspenso narrativo por el devenir de los acontecimientos y, respectivamente, un suspenso ideológico por la puesta en juego de los valores sociales, léase, amor

materno (instinto-emoción: sacrificio que justifica el pecado), dignidad y pureza, o, traición, amistad y respeto.

Ese mecanismo retórico y moral, también contribuye a la construcción del género. Emergen pues, en la retórica del punto de vista (ese lugar que se le otorga al espectador para seguir el film) los síntomas del secreto que construyen a la identidad, la diferencia sexual y los mecanismos del poder en una mujer moderna y de dominio. De ese juego retórico y moral, del goce entre significados tolerables (placer por ideología) y significados intolerables (displacer por ideología), se construye finalmente -como preñes simbólica entre el corpus ideológico en relación al género (maternidad y sexualidad) y al espectador modelo-, el punto del goce, justo ahí en el suspenso, en la espera de una resolución entre dos posibilidades opuestas: la erosión sufrida por una "Era de tinieblas" o el restablecimiento de los valores familiares.

6.3 Atracción y repulsa: *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1950)

*Quando se ama el arte de producir emoción,
no se piensa en el peligro.*

Víctor Masetti⁴⁷⁴



6.3.1 Ficha técnica

Producción (1950): Producciones Mier y Brooks, Felipe Mier y Óscar J. Brooks; productor ejecutivo: Ernesto Enríquez; gerente de producción: Miguel Hernández Cajigal; jefe de producción: Jorge Cardeña. Director: Roberto Gavaldón; asistente: Ignacio Villarreal. Argumento: Luis Spota; adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón. Fotografía: Alex Phillips. Música: Raúl Lavista; canciones: Juan Bruno Tarraza y Osvaldo Farrés. Sonido: Rodolfo Benítez y Galdino Samperio. Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Concepción Zamora. Edición: Charles L. Kimball. Intérpretes: Arturo de Córdova (profesor Jaime Karín), Leticia Palma (Ada Cisneros de Romano), Carmen Montejo (Clara Stein), Ramón Gay (León Romano), Consuelo Guerrero de Luna (señorita Arnold), Pascual García Peña (merolico), Manuel Arvide (inspector), Lonka Vecler (dueña del restorán), Nicolás Rodríguez (licenciado), Enriqueta Reza (Carmelita), Víctor Alcocer (policía), José Luis Moreno (billetero), Bertha Lehar y Tana Lynn (clientes de Karín), José Arriata, Guillermo Ramírez; intervenciones musicales: Nacho García (organista) y Juan Bruno Tarraza (pianista) Filmada a partir del 6 de noviembre de 1950 en los estudios Churubusco. Estrenada el 21 de julio de 1951 en el cine Chapultepec (seis semanas en cartelera) Duración: 90 minutos.⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ Personaje interpretado por José María Linares Rivas en el film *La venenosa* (Miguel Morayta, 1949)

⁴⁷⁵ García Riera, *op.cit.*, p 320.

Sinopsis del argumento

Karín, “astrólogo, quirósofo y oculista”, explota con su bola de cristal la credulidad de sus clientas basado en informes de su vida que le da su esposa la vienesa Clara Stain, empleada en un salón de belleza. Clara da cuenta a Karín de la muerte del millonario Vittorio Romano, ocurrida momentos después de saber que su esposa Ada lo ha traicionado con Leonardo, sobrino de él. Karín se presenta al velorio y entierro de Vittorio como íntimo amigo y confidente del ahora difunto y logra que Ada le confiese la verdad: ella y León envenenaron a Romano para quedarse con su fortuna. Carmelita, vendedora de periódicos, impide que León atropelle con su coche a Karín. Éste, que lee a Carmelita cartas de su hijo soldado que lucha en Corea, oculta a la madre la muerte del soldado. En su cabaña campestre, Ada se entrega a Karín y trama con él un plan contra León. Ada convence a León de matar a Karín. En el encuentro Ada falta a la cita y Karín enfrenta a León. León dispara contra él, pero Karín lo abate de un tiro. Karín termina su relación con la consternada Clara y, después, abofetea a Ada cuando ella pretende darle sólo cinco mil pesos por haber matado a León. Ada intenta llamar a la policía pero Karín la involucra y debe acompañarlo a desenterrar el cadáver de León de la cabaña de Ada, pues la presencia de éste, sea vivo o muerto, es necesaria para que proceda el testamento de Vittorio Romano. Exhuman el cadáver e intentan hacer creer que León ha muerto atropellado por un tren, pero ella es citada por la policía para reconocer el cadáver y Karín es detenido cuando intenta huir; después de dar su dinero a Carmelita, él se cree descubierto y confiesa todo. Pero la confesión es innecesaria pues la policía sólo ha detenido a Karín para reconocer el cadáver de Clara, quien se ha suicidado dejando al mago una emotiva carta.

Secuenciación

Este procedimiento da lugar a 20 secuencias-programas compuestas por 58 escenas.⁴⁷⁶

C.

1. Montaje de adelantos científicos y *voz over* del profesor Karín sobre los dominios del hombre y los dominios de lo desconocido
2. Día, consultorio del profesor Karín y salón de Belleza: Karín estafa mujeres y Clara le informa de los secretos de sus clientes
3. Día, Calle: Karín se detiene con el ambulante para que los gorriones lean su futuro
4. Día, restaurante, casa de Vittorio y Ada: Karín se entera de la muerte de Vittorio Romano y de la herencia que dejó a Ada Romano; Clara narra en flash back cómo presencié una discusión sobre la herencia entre Vittorio y Ada; Karín decide encontrar el camino hacia “los millones”
5. Noche, Inhumaciones Alcazar: Karín comienza el chantaje velando el cuerpo de Vittorio
6. Día, panteón: Karín sigue con el procedimiento del chantaje presenciando el entierro de Vittorio, León decide agredirlo pero Ada lo detiene
7. Día, consultorio de Karín: Con engaños sustrae a Ada la verdad del asesinato de su esposo y acepta el chantaje
8. Noche, calle: León intenta asesinar a Karín con el coche

⁴⁷⁶ En función del propósito de este análisis, se ha intentado ser fiel a la estructuración del film en secuencias enumeradas; C es para Créditos y F para Final; las escenas están referidas por las letras del alfabeto (para el desglose por escenas, ver anexo I)

9. Día, cuarto del Hotel del Prado, Taberna del "Greco": Ada recrimina a León el intento de asesinato, Karín pide el primer "tributo" (25 mil pesos) a Ada y Clara llora por el crimen que está cometiendo Karín
 10. Tarde-noche, casa de Karín: Karín, por nobleza, engaña a Carmelita sobre la muerte de su hijo; Ada y Karín comienzan su identificación para el romance; Clara habla de su mal presentimiento
 11. Tarde-noche, carretera, cabaña de Ada: Ada y Karín se identifican por su inclinación al peligro y declaran su atracción
 12. Tarde, Taberna del Greco: Clara está e imagina la voz de Karín que dice que la ama
 13. Noche, casa de Karín: Éste llega y Clara duerme, tiene pesadillas, ha bebido
 14. Tarde, calles, restaurante: Ada convence a León de matar a Karín
 15. Tarde, cuarto del Hotel del Prado: Ada intenta convencer a Karín de matar a León
 16. Noche, Calle, Cabaña de Ada. Karín y León van en coche hacia la cabaña; Karín mata a León
 17. Noche, carretera, gasolinera, Hotel del Prado: Karín busca a Ada y ella le niega su presencia; Karín baja al lobby y mira las manos del pianista y luego las suyas
 18. Noche, calle-casa de Karín: Karín pasa por una calle con neblina, llega a su casa y termina su relación con Clara
 19. Día, cuarto del Hotel del Prado: Ada quiere pagar a Karín 5 mil pesos por el asesinato de León, Karín la golpea y relata cómo la ha convertido en su cómplice enterrando el cadáver en su cabaña
 20. Día, notaría: anuncian a Ada la imprescindible firma de León para recibir la herencia
 21. Día, cuarto de Hotel del Prado: Ada convence a Karín de desenterrar el cuerpo
 22. Noche, cabaña, carretera: desentierran el cadáver y se mantienen a punto de ser descubiertos por un policía
 23. Noche, Hotel del Prado, casa de Karín, calle, jefatura de policía y depósito de cadáveres: la policía llega por Ada y por Karín para identificar un cadáver; Karín confiesa el asesinato y ambos quedan detenidos; Karín descubre que el cadáver que debía identificar es el de Clara
- F.

6.3.2 Análisis: El crimen perfecto.

Hemos dicho que en el mismo título de la película se lanza la hipótesis sobre lo que tratará el argumento; "En la palma de tu mano" indica con aparente simpleza, que los acontecimientos futuros y pasados se inscriben en la palma de la mano y son determinados por un arquitecto del destino. Ariel Zúñiga -en su minucioso análisis sobre este film- ve en "la mano, fragmento [privilegiado del cuerpo], entrada o salida, puerta del alma, o sea, el yo dentro del yo".⁴⁷⁷ Lo cierto es que la mano constituye una de las partes del cuerpo con mayor carga simbólica. Las manos significan poder, fortaleza, providencia o bendición.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ En *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*, México, El Equilibrista, 1990, indica que la película en el guión se titulaba *En la palma de su mano*.

⁴⁷⁸ J.C. Cooper, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, GG, 2000; ahí se escribe: "Y Quintiliano pregunta: '¿No podría decirse que las manos casi pueden hablar, ya que las utilizamos para pedir, prometer, convocar, excusar, amenazar, suplicar, expresar gustos o temor, cuestionar o

Es significativo que en el primer y único fotograma de fondo a los créditos (en primer lugar el nombre de Arturo de Córdova y Leticia Palma para el “efecto de reconocimiento”),⁴⁷⁹ aparezca en plano detalle un acto de quiromancia con la encantadora mano de Ada Romano, en contrapunto con música que identificará escenas de suspenso a lo largo del argumento. También que Clara Stain trabaje como manicurista (función del oficio como gesto social⁴⁸⁰), que Karín al asesinar mire aterrizado sus **manos homicidas**.

Como convención de la época y significado referencial, el montaje-prólogo de la secuencia inicial advierte un contexto caótico y modernizado, en este caso, resaltando la polaridad de la ciencia frente a los poderes sobrenaturales: “se tienen épocas buenas y épocas malas” –dice Karín (sec. 10)- como metáfora de una “Era de tinieblas” a la sombra de la Segunda Guerra Mundial y a la luz de un pánico colectivo por la Guerra Fría y la “bomba H” (tópico rescatado en otros films como *Que Dios me perdone*).⁴⁸¹

Entre los significados explícitos (el referencial) y los implícitos (temas o unidades conceptuales) donde circula y se teje el significado sintomático (o de ideología social), encontramos que *la película estructura las expectativas*

negar? ¿No las utilizamos para indicar alegría, sufrimiento, duda, confesión, penitencia, medida, cantidad, número y tiempo? ¿No tienen el poder de excitar y prohibir; de expresar aprobación, asombro y vergüenza)”, p. 114.

⁴⁷⁹ Seguidos de algunos actores de reparto en tipografía de menores dimensiones, para leer Carmen Montejo con jerarquía similar a los protagonistas –en tamaño no en orden- seguido del argumentista Luis Spota y los adaptadores y dialoguistas José Revueltas y Gavaldón en el mismo fotograma (y con mínima diferencia en dimensiones); con la misma jerarquía la dirección musical, la fotografía, productores y en jerarquía mayor la dirección de Gavaldón (con dimensiones similares a los protagonistas)

⁴⁸⁰ Ariel Zúñiga, *op.cit.*

⁴⁸¹ Nos muestra un mundo en extremo modernizado y una Ciudad de México urbana y cosmopolita, a un contexto social y político iluminado por personalidades como Einstein y adelantos científicos y tecnológicos. Una época teñida a la sombra de la Segunda Guerra Mundial y bajo el terror de la bomba atómica; también caracterizado por conflictos bélicos como el de Corea del Norte con la del Sur, sin olvidar la intervención de Estados Unidos con el apoyo incondicional de México. De la Ciudad de México veremos, a lo largo del argumento, sus edificios históricos como la Rotonda de los Hombres Ilustres, las calles céntricas como el callejón Federico García Lorca cercano a la Avenida Juárez, la Avenida Reforma decorada con restaurantes en boga, el camino a Taxco, el panteón, la arquitectura *art déco*; asimismo presentará alguna funeraria de nombre “Inhumaciones Alcazar”; sin olvidar a los requeridos medios masivos de comunicación con fuerte presencia en la realidad social, en este caso periódicos como *El Universal*, *Excelsior*, *El Esto*, y otros, con encabezados sobre el terror armamentista, la Guerra Fría, etc. También dentro de este marco modernizado, entre algunos pobres y analfabetas como Carmelita, aparecerá una clase social alta con la particularidad de sus prácticas; en un polo menor culta y pasional; en uno mayor, cosmopolita, ridícula, frívola, cínica y “pecadora”: clase social representativa del país aspirante a la industrialización y la aparente modernización derivada del ficticio desarrollo económico (ver anexo II, campo semántico 1)

formales para construir los significados que indican el desapego de las normas sociales, por más emocionante que sea, lleva a un destino fatal; en otras palabras, las expectativas formales con que cumple la narración y el estilo se orientan y confluyen en una lección moralizante al liberar al protagonista de las amarras de las normas sociales para, consecuentemente, sentenciar que el crimen tiene como destino la fatalidad para quien lo comete; a manera de tesis y como significado explícito (mensaje) digamos que **“no hay crimen perfecto, ni criminal sin castigo.”**

6.3.2.1 El camino hacia los millones.

Basado en la teoría del conflicto central (el tipo argumental que se orienta hacia la logro de ciertas metas del protagonista acompañadas invariablemente de dificultades para alcanzarlas),⁴⁸² el argumento y las funciones de los personajes se rigen por un acuerdo tácito: el profesor Karín tiene como objetivo alimentar su insaciable ambición y obtener parte de la herencia; pero se encuentra con obstáculos y circunstancias que se lo impiden: su pasión por la peligrosa Ada Romano,⁴⁸³ el asesinato de León Romano (cómplice y amante de Ada),⁴⁸⁴ sin olvidar los *dispositivos morales* (mecanismos narrativos y dramáticos, diegéticos e iconográficos, que se activan para obtener un

⁴⁸² Véase Raúl Ruiz, *op.cit.*

⁴⁸³ Ada Romano es una atractiva devoradora y “viuda negra” o, en palabras de Karín, una “viuda por su propia voluntad” casada por interés con un anciano millonario que nunca aparece en campo (una holgada economía sin rostro y una voz marcada por la edad). La voz *over* nos informa al comienzo del argumento (sec. 4) que es un viejo decrépito lleno de enfermedades cuyo atractivo se limita a una fortuna económica. El sufrido personaje se rodea de otro espécimen de carroña: su sobrino León. Ada merced de la impaciente espera de quedar viuda, tiene como objetivo recibir su fortuna como herencia, pero, tras el primer triunfo (muerte de Vittorio) se enfrentará a la insaciable ambición del profesor Karín. Cual metáfora de su personalidad, al leer Karín la palma de Ada indica que –como la dirección de Gavaldón– “denota frialdad y cálculo”, que su “cerebro está antes que el corazón, que es “una mentirosa, encantadora pero mentirosa” (sec. 7). La vampiresa, ronda en la ambigüedad como sujeto-objeto de la historia. Maléfica, destructiva y seductora, simboliza a la arpía y la ramera, la locura abismal, lo no manifiesto, el vacío, el mal, la muerte, el luto, la corrupción y oscuridad espiritual. Es de temperamento cruel y despiadado, sin escrúpulos y asesina que goza –como toda *Vamp*– además de encantos carnales, de un ineludible poder de persuasión, guía de muertes y fatalidades (como toda narración que le es contemporánea, alinea el desarrollo a un fuerte grado de clausura al final con el castigo impuesto por el destino).

⁴⁸⁴ León Romano es el tercer punto de la fraternidad criminal, a decir de Ada, miembro de “una honorable familia de rufianes fraternalmente unidos por la ambición y el miedo” (sec. 9). Manipulable y temperamental, será el detonador pasivo del tormento que castigue gradualmente con su muerte a los trágicos personajes. Su misión es –en el trayecto de compartir la herencia y voluntad, para servir ciegamente a Ada– matar a Karín su rival.

resultado automático de valores morales y estéticos), entre ellos, los que precisa la existencia Clara Stain, fiel novia de Karín.⁴⁸⁵



Karín es carismático, un hombre culto que conoce de historia universal, de música, mitología y demás, con ínfulas de poeta (como muchas interpretaciones de Arturo de Córdova), cosmopolita y bien parecido según los estatutos de la época –con certeza, dice García Riera, que el film dictamina que no se puede ser cosmopolita sin ser cínico, débil por las pasiones y el pecado.⁴⁸⁶ Es el sujeto activo dedicado por pasión a los negocios ilícitos y a la búsqueda de emoción. En México su “negocio no es la delación sino el chantaje” –dice Ada- (sec. 9); “en París o Viena contaba con el mercado negro, aquí no tengo mas que mis dotes de adivino”, recuerda sarcásticamente Karín cuando su amada Clara Stain le incita a dejar su turbulento y desviado camino

⁴⁸⁵ Clara –“mi escrupulosa Clara Stain”, le dice Karín- es la mujer benéfica que denota “claridad”, transparencia, bondad, es protectora y pura, de sabiduría suprema. Una balanza moral hastiada de las actividades delictivas de su amado y de su complicidad en el chantaje y el engaño. También de sus clientas en el salón de belleza a quien les hace manicure (como el empleo de la protagonista en *La otra*), las ridículas mujeres de clase alta cuyas pasiones no distan de las de Karín, pues su actividad es también -y así describe Ada la profesión del quiromante- “vivir de la vida privada de los demás” (sec. 4). No es ocioso mencionar que Clara es extranjera, conoce el francés y el alemán, pues antes de conocer a Karín en Francia, su familia vienesa fue víctima en los campos de concentración. Fuera de lo que parece un simple dato, ronda un sólido trasfondo ideológico -recurrente del argumentista José Revueltas (recuérdese *Que Dios me perdone*)-; siendo de otra manera, es decir, una mujer mexicana -pese a saber que duermen en “camas gemelas” (brecha espacial simbólica que divide los cuerpos para omitir cualquier sugerencia al coito)- ¿el público toleraría su vida en amasiato con Karín?, ¿aceptaría la caracterización e identificación del personaje como polaridad positiva en la historia?, ¿admitiría su complicidad arrepentida en el chantaje y en el engaño? Cual ente redimido, se acepta la participación de Clara Stain para simbolizar la defensa de la convención social. El personaje fragua el punto nodal que advierte la ruptura; es un indicador suspendido entre la norma y la desviación social. Su función es manejar, en su misma pasividad, el equilibrio de la desnivelada vida de un ambicioso y activo Karín.

⁴⁸⁶ *Op.cit.*, p. 322.

(sec. 4). En general es querido y respetado por la gente, exceptuando por las víctimas del chantaje, por supuesto.

A manera de síntesis, con su tipología de la palma de la mano, el profesor Karín, en plena actividad de quiromancia con Ada Romano, compendia el trasfondo moral que forja a los personajes y a las acciones que construyen la historia (ver anexo III, parte 2: Jerarquía, Relación y desafíos). Acompañado de dulces violines que culminan con notas de un estruendoso piano, dice (sec. 7):

Karín - El verdadero espejo del alma está en las manos; hay manos bondadosas y manos crueles, manos egoístas y manos desinteresadas, manos ruines y manos nobles, manos inocentes y manos... homicidas...⁴⁸⁷

6.3.2.2 Narración, historia y argumento

Por otra parte para el proceso cognitivo del espectador, el argumento de la película ofrece regularmente, un conocimiento ilimitado del universo de ficción, ya a través del punto de vista del protagonista, ya con una narración objetiva y un estilo que abusa de “indicadores externos” a través de planos descriptivos y a veces poco audaces. Con cierta profundidad se nos permite conocer los pensamientos y la percepción de la realidad que tiene el protagonista, involucrando nuestro punto de vista en relación al punto de vista del personaje, algunas veces con “indicadores internos” de reflexión y de conciencia a través de planos subjetivos, pensamientos enunciados, entre otros.

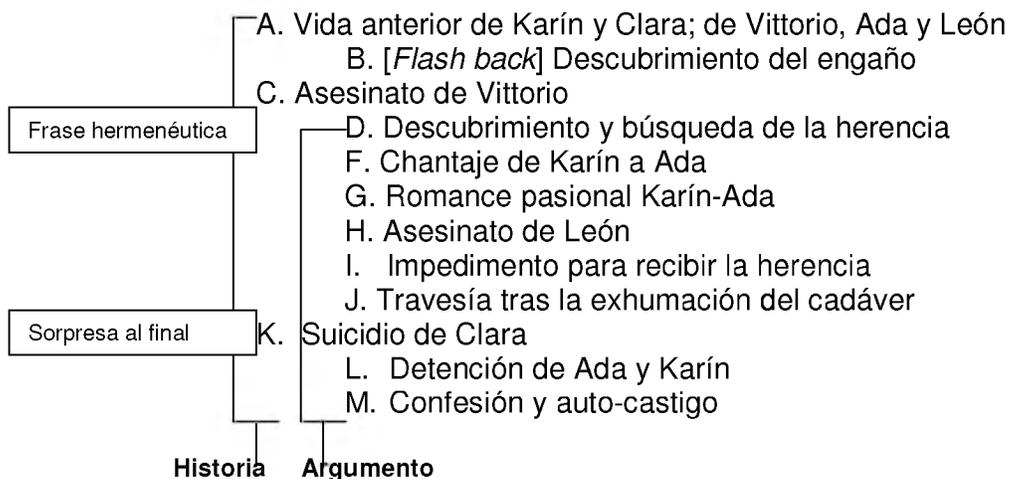
La narración mantiene un desarrollo lineal convencional (a excepción del *flash back* en la sec. 4) y la mayoría de los hechos son presentados explícitamente, exceptuando el asesinato de Vittorio, el entierro del cuerpo de León, y el suicidio de Clara Stain; todos ellos hechos substanciales para la historia, pero omitidos en el argumento y deducidos por el espectador. También nos permite ver que la historia de Karín es corta, es decir, que desde adulto

⁴⁸⁷ Paradójicamente, las ciencias ocultas serían en durante la Edad media, las que se ocuparían del origen y las causas del crimen. Desde la quiromancia, que trataba de conocer el carácter de una persona analizando la palma de la mano, hasta la astrología, que elaboró numerosos estudios sobre el temperamento de las personas y su incidencia en el crimen analizando los signos del zodiaco; ver *Historia del crimen* retirado de <http://robertexto.miarroba.co>, el 11 de enero de 2003 en http://members.fortunecity.es/robertexto/archivo7/hist_crimen.htm

tiene un pasado criminal, que ha residido en Viena y en Francia, que es conocedor de armas y de la historia y de su contexto social, cultural, político (bomba atómica y otros acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial). Suponemos que de alguna manera presencié los fatales acontecimientos bélicos y que pudo haber sido afectado por ellos, incluso, pudieron motivarlo a volver a México y vivir “una mala racha”. Desconocemos su vida más allá de estos acontecimientos.

Además, el universo diegético (universo que atañe a las relaciones contextuales donde se inserta la historia) nos indica que es un “hombre de mundo”. El argumento nos muestra que conoce el inglés y francés, que posiblemente forja su profesión delictiva en el continente europeo donde conoce a su fiel y enamorada mujer: la vienesa Clara Stain. También que Ada no era una mujer de clase alta, pues el señor Romano la ha “sacado de la basura” (sec. 4)

Los programas de la historia y del argumento tienen esta factura:



6.3.2.3 Gozando en el fondo de un fantástico placer: de la emoción de la trasgresión a la suspensión de la norma

Decíamos, que desde la primera secuencia el profesor Karín narra –con el tono declamatorio que le caracteriza- los alcances del hombre moderno de la primera mitad del siglo XX: la posibilidad de volar y liberar la energía atómica, sus logros sobre la naturaleza que aterran a la humanidad; enfatiza su rotundo

fracaso para “sustraerse al miedo, perder la incertidumbre, confiar en el mañana...” Por ello todos buscan una respuesta que les haga confiar en su destino, pues la razón no provee de certidumbre. De ahí la misión de Karín que “conociendo las fuerzas del arcano” puede, con todo y la ironía de esta frase, entrar en terrenos **inalcanzables para la inteligencia y la razón.**⁴⁸⁸



Pronto comenzará el plan de estafa con la complicidad de Clara, a quien, Karín lleva “una sorpresa” de los gorriones que adivinan el futuro, asegurando paradójicamente al sortear frases en papeles escritos, que “sólo los pajaritos saben los secretos del amor y de la vida”. Emerge el manejo de los opuestos que complementan la obra de Gavaldón: la vendedora de periódicos no sabe leer, el vidente cree en el gorrión que adivina, el texto “sin texto” de la tarjeta que contiene el supuesto diagnóstico del difunto Sr. Romano (sec. 7).⁴⁸⁹

6.3.2.4 El dispositivo moral y la estructuración del suspenso

En el restaurante entre una melodía suave de violines -“tu canción” le dice Karín- y, con planos prácticamente descriptivos con ángulos convencionales, la

⁴⁸⁸ Nuestra curiosidad sobre el sentido de la imagen y sonido en el prólogo-montaje, es correspondida por la acción del quiromante con una mujer –de fe ciega- engañada por el esposo, a la que le indica no romper el “triángulo” amoroso, pues toda armonía reside en la libertad. Continúa una mujer madura que, observada por Karín a través de su retrato al óleo, lee un tratado sobre sexo; mujer a la que el profesor le sugiere la búsqueda de un amante, acto seguido de una negación por su hipócrita decencia. La visión sarcástica sobre la “honradez” y la “buena voluntad” hace efecto cuando inmediatamente es secundada por el primer chantaje de Karín que advierte con gesto social -característico de Revueltas- a otra mujer rubia y de elegante vestir, “no confiar en sirvientes” (sec. 2)

⁴⁸⁹ Ariel Zúñiga, *op.cit.*, p. 132.

“escrupulosa” Clara impone el **primer detonador moral del dispositivo** para activar el suspenso ideológico, al reflexionar sobre lo degradante de su crimen. Lee la sorpresa en el papel: “El amor comienza cuando quieres y termina cuando no quieres”; y Karín: “No haces todo lo que puedes y haces todo lo que no debes”. Ambos personajes desplantan hipótesis de curiosidad que comprobará la fuerza del **destino**. Emergen gradualmente los significados implícitos y, **deber, querer y poder**, comienzan a triangular el argumento.

Clara anuncia la muerte de Vittorio mientras el profesor sorprendido pareciera descubrir su propio desenlace: “Qué cosas tiene la vida, siempre nos depara un golpe final”; “una jugarreta verdaderamente diabólica del destino...”, - responde ella al recordar (*flash back* con fuera de foco como patrón estilístico y forma de transición convencional) la discusión entre Vittorio y Ada.

Tras conocer el marco de personajes, la **curiosidad por hechos pasados** es interrumpida cuando un músico ofrece deleitar al profesor Karín con sus violines mientras reflexiona y lanza la ansiada **frase hermenéutica** con sus dilaciones, preguntas y respuestas (sec. 4):

KARÍN- [...] Eso es, encontrar el camino hacia los millones...

MUSICO- ¿Decía usted maestro?

KARÍN- Eh... Los millones, *Los millones de arlequín...*

En el fondo Karín no sólo busca el dinero: el camino a los millones (constante en Gavaldón⁴⁹⁰); su propia naturaleza demanda internarse en una selva de peligros y pasión de la que forma parte Ada y sus millones, el peligroso camino de lo prohibido. Su carácter es atraído hacia el caudal de emociones que rompe las amarras -simbolizadas por la escrupulosa Clara Stain- para ir hacia el suspenso y lo desconocido, hacia la emoción de transgredir las normas sociales y morales. Una vida plagada de equilibrio a cambio de la fortuna que lo sacará de su “mala racha”, de su desquicio profesional -derivado de tratar con “señoras histéricas que creen en mis famosas adivinaciones”, dice el profesor (sec. 4)- y de la tranquilidad del “verdadero amor” que predica su enaltecida concubina Clara Stain.

⁴⁹⁰ En la *Otra* aparecen en todo el argumento 5 millones de premio. La lotería aparece en *La noche avanza*, *El Gallo de oro*, *El siete de copas*.

El protagonista se introduce en una polaridad de “ascenso” (hasta la sec. 15) y “descenso” durante el “camino de los millones”; una montaña rusa que lleva con intensidad al espectador al peligroso cruce donde confluye el suspenso en una serie de *causas y efectos* mortales; al oscurecimiento de la libertad en un espacio y tiempo donde la vida pierde sentido y el descenso es dilatado por un gradual castigo.

En la misma indagación sobre el suspenso, un diálogo secuencias más adelante (sec. 11), ilustra las líneas emocionales a las que se somete el espectador.

ADA- Me gusta esa cosa extraña que experimento con usted, es como los aparatos de las ferias donde paga uno por sentir un vértigo y toda clase de sensaciones desagradables, y sin embargo, gozando en el fondo de un fantástico placer ¿Le sucede lo mismo conmigo? Una especie de atracción y de repulsa al mismo tiempo, o... ¿cómo me ve usted Karín?

KARÍN- También muy parecida a esos aparatos escalofriantes. Una pequeña máquina de precisión certera e inexorable como una guillotina.

ADA- Me gusta.

Algunos teóricos del suspenso, encuentran en la metáfora de los juegos de feria un sustituto ideal para definir el suspenso.⁴⁹¹ Así —como si fuera la relación del espectador con el cine de suspenso— lo hace Ada Romano y el profesor Karín para detallar su romance: el embonado perfecto, la definición de las almas gemelas (el Yo y el Otro al que tanto recurre la filmografía de Gavaldón) que dictarán el fluido fílmico: el ritmo, la armonía y la forma del montaje, porque “no solamente son susceptibles de montaje los trozos de película que proyectan hacia el espectador una emoción determinada, sino las emociones propias de los personajes”, indica el argumentista José Revueltas.⁴⁹²

⁴⁹¹ Como Martin Rubin, *Thrillers*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.

⁴⁹² *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Ediciones Era, 1ª edición, México, 1981, p. 144.



Por su parte, como todo cliente al acudir a un acto de quiromancia, el conflicto se anuncia en aras de la suspensión macroestructural por hechos futuros. La suspensión macroestructural de la narración se basa en cuatro estrategias clásicas, partiendo de la estrategia de **identificación y simpatía** con el protagonista (antihéroe-víctima) que, en combinación con los detonadores morales de los dispositivos, confluyen en un suspenso **ideológico** durante todo el argumento (y concretamente en las sec. 4, 9, 10, 16 y 23); por su parte, hasta las primeras secuencias se basa en la estrategia por **curiosidad** (sec. 1 a 8), por saber -enunciando la hipótesis de curiosidad- *¿cuál será el “peligroso” camino hacia los millones?* Tras la primera macropregunta se gesta una **tensión por anticipación** al desenlace (más evidente en la sec. 7, 10, 16, 22 y 23); hasta llegar al final del argumento hacia los picos más altos con cambios violentos irrumpiendo con la **sorpresa** (sec. 18, 19 y 23). La identificación y los dispositivos morales del héroe trágico, la curiosidad por hechos futuros, la tensión -entre certeza e incerteza- por anticipación al desenlace, así como la sorpresa por resoluciones inesperadas, regirán los significados ideológicos y emocionales a lo largo del argumento (ver anexo III, parte 3 y 4: Estructuración del suspenso y Niveles de suspenso)

Tomando como referencia los efectos narrativos relacionados con el suspenso, la jerarquización se traza a partir del *suspenso* y la *sorpresa* como rango alto; la *incertidumbre* y la *calma temporal*, los más bajos; la *curiosidad* se coloca en un nivel intermedio.⁴⁹³

⁴⁹³ García Riera acierta al resaltar que la película deja muchos cabos sueltos: “Gavaldón cree compensar eso con una realización cuidadosa pero inerte y con los matices irónicos, ‘poéticos’ o de *suspense* que le facilitan algunas situaciones llamativas”; HDCM, tomo V, p. 322.

Aunque el argumento no deja de parecer interesante, según la estructuración del suspenso, la película adolece de variaciones y niveles altos de emoción más o menos permanentes. Se mantiene a lo largo de su desarrollo en elevaciones mínimas que oscilan, con contados picos de suspenso, entre la calma temporal, la incertidumbre y la curiosidad.

Volviendo a la representación, Karín haciendo camino al andar en su recorrido hacia los millones -y al punto de confrontación en la estructura dramática (ver anexo III, parte 5: Estructura dramática)-, comprobará una serie de hipótesis de curiosidad que previamente lanza el espectador, al lograr el Profesor Karín, con sus dotes de adivino, chantajear a Ada Romano y colocarla en el banquillo de los acusados. Inicia el “ascenso” hacia la ilusión de una fortuna. Al parecer sólo participa en el divertido juego que extiende su profesión, la del aparente charlatán por supuesto, pues buena parte del argumento dejará verse -o mejor dicho creerse- como estrategia de su propio futuro y manipulador del de los demás. Nada más lejano. El profesor en realidad adivina su “descenso”, el desenlace de su historia cuando vemos en *campo-contracampo* y *plano detalle*, la lectura de la mano de Ada (sec. 7):

KARÍN- [...] Veo una gran traición

ADA- Es interesante, el juego empieza a divertirme

KARÍN- Eso es lo que usted quisiera, que esto fuera un juego. Consideramos en todo caso que si es un juego, se trata de un juego peligroso... ¡Usted traicionó a su marido Ada Romano!

Alterada retira su mano de inmediato. La música rompe con notas bajas de un piano.

ADA- Cómo dice, ¡traición!... Usa usted palabras de melodrama Karín

La última frase es sustancial y distintiva, será en buena medida una definición de las líneas argumentales del cine de suspenso mexicano: “una serie de historias de traición con escenas de melodrama”.



Tras este aparente ascenso del mago y quiromante ubicamos un primer “microsegmento crítico” -en el que nos detenemos más por rescatar figuras estilísticas del director que por la intensificación de una duración para llegar a la resolución.⁴⁹⁴ El director Roberto Gavaldón lo prepara cuando se pactan las bases de la estafa.

6.3.2.5 Microsegmento crítico 1 (sec. 8)

El contrato de la fraternidad criminal

Este microsegmento muestra la manera en que León trata de matar a Karín. El primer efecto de suspenso se lleva a cabo por un flujo de información que pone en desventaja al personaje y en angustia al espectador (espectador + personaje –). Las expectativas formales se basan en la tensión por anticipación al desenlace, en un suspenso por conocimiento ilimitado de las causas y desconocimiento del efecto. El suspenso se posa en el nivel fílmico: en el montaje con acciones paralelas, desplazamientos y movimientos de cámara, en la mirada del antagonista.

⁴⁹⁴ Xavier Pérez, *op.cit.*, propone llamar *microsegmento crítico* a pequeños momentos que intensifican poco la duración, es decir una suspensión mínima: puede ayudar a encontrar el estilo o escrituras de autor.



Decoupage.⁴⁹⁵ de un *plano general* de Karín que besa la mano de Ada a manera de despedida y en fundido encadenado (como convención formal de la época):

1. PM.⁴⁹⁶ *Travelling* izq. Karín camina por la calle. Un niño intenta venderle un billete de lotería.
2. PG. a *Travelling* der. a *paneo* izq. Karín camina de frente en penumbras, en primer plano esta Carmelita la vendedora de periódicos y la gente cruza la calle, en tercer plano, a lo lejos el consultorio de Karín; la cámara se desplaza y vemos a León en su coche en primer plano, en segundo la vendedora y en tercero Karín.
3. PP. León dentro de su coche mira a Karín.
4. PM. Camina por la calle
5. PP. León mira a Karín dentro de su coche
6. PM. Camina por la calle
7. PG. Karín camina de frente hacia la avenida
8. PP. León mira a Karín dentro de su coche
9. PM. Dentro del coche y de espaldas León sigue esperando a Karín que camina, en segundo plano está la vendedora
10. PD. Leo pisa el acelerador
11. PM. Carmelita la vendedora de periódico llama al profesor

⁴⁹⁵ Noción para designar la descripción o transcripción puntual de la secuencia en planos.

⁴⁹⁶ PD (plano detalle), PP (primer plano), PB (plano de busto), PM (plano medio), PA (plano americano), PT (plano total) PG (plano general) PGL (plano general lejano)

12. PM. Dentro del coche y de espaldas León arranca para atropellar a Karín que camina en segundo plano
13. PP. Karín mira a su izquierda y se percata del coche y logra ponerse a salvo
14. PG. León choca contra otro coche y Karín en primer plano mira el accidente
15. PM. Carmelita mira el accidente sorprendida
16. PP. León dentro del coche voltea hacia atrás para mirar a Karín con vida
17. PG. Paneo izq.a PM. La gente corre para ver de cerca el accidente, León sigue con la mirada a Karín que también se acerca; en primer plano aparece el dueño del otro coche y un policía
18. PP. Karín mira reflexivo y fijamente a León
19. PP. León sin quitar la mirada de Karín saca documentos de su saco y los entrega al policía
20. PP. Karín mira a León
21. PP. León mira a Karín
22. PP. Karín mira a León y sonrío
23. PM. El dueño del otro coche discute con el policía, Karín se va y León lo sigue con la mirada
24. PM a PP. Carmelita espera a Karín, éste le agradece haberle salvado la vida, ella le entrega una carta de su hijo y Karín sonriente fija la mirada en el accidente

Fundido a negros

El flujo de información refuerza la tensión del espectador al predestinar la posible muerte del protagonista. La tensión se posa en la balanza emocional de los personajes, en la espera impaciente de León para matar, y en la ingenua actitud de Karín. No obstante, el contrato simbólico del espectador, de acuerdo a las convenciones dramáticas, estipula que el protagonista saldrá avante para continuar su cometido en el desarrollo de la historia.

El director muestra su estilo peculiar, utilizando el *raccord* de las acciones y las miradas regularmente en la combinación de planos descriptivos con planos que interiorizan en los personajes, asimismo, con acciones paralelas como estrategia del suspenso. Esta secuencia funciona como refuerzo del contrato e introducción de Karín a la “fraternidad criminal”, como dice Ada. Activa la estafa maquinada por Karín y da pauta para justificar el devenir de fatales acontecimientos.

Puente I

Como signo de acciones futuras, la sonrisa de Karín al salir avante del atentado, nos indica que esboza algún plan. Nuestros cuestionamientos al respecto son satisfechos cuando, en el restaurante la Taberna del Greco, pide

por teléfono la cantidad de 25 mil pesos a Ada quien recrimina a León en medio de una serie de ofensas. El profesor espera lo que llama “el primer tributo de los Romano” en compañía de Clara que, activando el **segundo** detonador **moral** del **dispositivo**, rompe en llanto al recibir el “gravamen” en sus manos (sec. 9).

Retornando a la línea de acción, en el tenor del destino, la próxima reunión de los personajes definirá la intrincada emoción que une a la fraternidad criminal (sec 9). Gavaldón nos hace mirar la bondad del profesor que, para evitar una pena, modifica según con una lectura de la bola de cristal, la información de la carta dirigida a la analfabeta Carmelita que anuncia la muerte de su hijo, el soldado recluido en la guerra de Corea.

El director prepara el microsegmento cuando Karín arrebató el abrigo a Ada pensando que esconde un arma, la escena da pauta a mostrar la pistola checa marca Skoda, “que tienen la rara virtud de no hacer ruido al dispararse”, por cierto, “muy cotizada por los nazis para suprimir enemigos”, dialogan.



Característico de Gavaldón, el tema del doble se presenta con un juego de imágenes en espejos (parafraseando *La otra*). Sobre el cajón donde esconde Karín la pistola, un espejo circular muestra a Ada de frente, quien al verla no escatima para tenerla en sus manos:

ADA- Bonito instrumento de supresión, me lo permite

KARÍN- Por qué no, manéjela con precaución porque está cargada.

Mientras tanto le serviré un whisky

6.3.2.6 Microsegmento crítico 2 (sec. 10)⁴⁹⁷

El asesinato de Karín, sujeto disciplinado

Este segmento muestra la manera en que Ada aparentemente dispara a Karín mientras sirve un par de bebidas. Como en el microsegmento anterior, la muerte funge como asunto central y punto de tensión pero, en función del ritual de iniciación romántica entre los criminales. La microtensión se genera por tensión por anticipación al desenlace (conocimiento del espectador + del personaje -), echando mano nuevamente de un suspenso principalmente fílmico.



Decoupage: de un plano de busto de Ada que exclama: “bonito instrumento de supresión, ¿me lo permite?”:

1. PT. Karín de espaldas, va a servir whisky

⁴⁹⁷ En esta secuencia, Zúñiga encuentra cinco escalones dramáticos y le llama “La tesis del espejo”: a) Enunciación, planos 1/11, b) Confrontación objetiva (erotismo velado) planos 12/24, c) Transposición, el reflejo rasgado, plano 27, d) Confrontación simbólica (alegoría) planos 28/33, e) Enunciación, plano 34; nosotros para cubrir nuestros objetivos comenzamos en el punto de confrontación y a partir, según el guión original, del plano 17; *Ibid.*

2. PB. Ada voltea y mira a Karín con la pistola en la mano
3. PT. Karín de espaldas, sirve whisky
4. PB. Ada mira a Karín con la pistola en la mano
5. PB. Karín de espaldas, sirve whisky
6. PM. Ada apunta con la pistola a Karín cuyo reflejo aparece en el espejo al lado derecho de Ada, ella pide que le deje cumplir un capricho
7. PB. Karín de espaldas le dice que lo haga, que dispare
8. PP. Los ojos de Ada se abren y la boca se tensa
9. PD. La mano de Ada apunta
10. PB. Karín sirve el whisky de espaldas
11. PP. Ada mira fijamente
12. PM. Ada apunta con la pistola a Karín y dispara; pero se impacta la bala en el espejo
13. PB. Karín voltea con los vasos en la mano y comenta sobre lo admirable que es la pistola skoda, silenciosa “como el rumor de un beso”
14. PM. Ada de espaldas al espejo mira a Karín que se acerca, justo en su reflejo tiene el balazo
15. PM. El reflejo de Karín tiene el balazo en el corazón, lo revisa y le pregunta que por qué no se atrevió
16. PP. Ada le dice que si él hubiera volteado de seguro habría disparado
17. PP. Karín dice que tampoco habría podido hacerlo, porque él dominaba la situación
18. PP. Ada pregunta sobre esa posibilidad
19. PP. Karín da un paso hacia delante y le dice que el destino de ambos es el mimos
20. PP. Ada lo mira con admiración

La tensión de este microsegmento se centra en la mirada de Ada y en la aparente vulnerabilidad de Karín, justo en la confrontación objetiva de roles cuando apunta a Karín que, absorto en sus labores de *barman* –como convención social, a la menor provocación los personajes cinematográficos modernos toman whisky-, parece no advertir la verdadera intención de disparar. La imagen es reforzada “por una gran fluidez de la dinámica de los personajes dentro de cuadro, y la insistencia en el manejo de las espaldas de Karín, que asume toda la tensión que plantea la escena”,⁴⁹⁸ también por la tensión sonora de violines e instrumentos de viento en *crescendo*; justo cuando Ada pregunta y apunta (la pistola como símbolo erótico, y velo que cubre el rostro: un “erotismo velado”), anuncia que disparará.

Con todo el recurso expresivo sonoro y visual, Karín recibe como respuesta una bala que se impacta y hace un hoyo (*leitmotiv* en la obra del director, recuerda Zúñiga) en el espejo justo en la imagen que, inserta en el juego de reflejos, voltea sin la menor excitación para dar paso al descenso

⁴⁹⁸ *Ibid.* p. 139; dirá que las espaldas pueden tomarse como anticipación metafórica de la Muerte.

moral de Karín y emocional del espectador (de incertidumbre a la calma temporal) “¿Cómo no pensar, además, en la implicación, invertida, de un juego de seducción anunciado entre ellos por la presencia del arma? [...] ¿en dónde se encuentra la frontera entre poseerlo y matarlo? Presentar su lado ‘muerte’ es lo que evita que ella lo mate, y el diálogo lo confirma”:⁴⁹⁹

KARÍN- ¿Por qué no se atrevió Ada? ¡Por qué!

ADA- Si usted se ha vuelto hacia mí cuando yo apuntaba, tenga la seguridad de que lo hago

KARÍN - Tampoco hubiera podido hacerlo, porque en esos momentos yo estaba adueñado de su voluntad, de su mente. Usted era como una parte de mi propio cuerpo que solamente me obedecía

ADA- Es posible Karín

KARÍN- Usted y yo estamos escritos en el mismo destino, ya no podemos separarnos uno del otro

Además de encontrar en este microsegmento patrones estilísticos del director (nuevamente a través del montaje: la combinación de planos abiertos a cerrados, el fuera de campo con la ilusión y confusión de las imágenes por el juego de reflejos y de espejos), aparece un punto de tensión (tanto erótico como de efecto narrativo) en la trama que modificará y fundirá significativamente a los personajes y por tanto al argumento; pues con el disparo, muere simbólicamente el *otro* hombre de la convención social y moral, el Karín que Clara lleva dentro, el “...que más quiero y respeto de mi propio Karín -dice el disciplinado-, tal vez sea un Karín que no exista, pero es el Karín que yo quiero ser” (¿Acaso quiere decir el que *debo ser*?). Sin embargo, el respeto por el hombre del *debe ser* no es suficiente; su naturaleza (destino) le ha trazado otras direcciones a terrenos de la otredad, donde el **deseo y la muerte, o el erotismo de la muerte**, funden su condición en la imagen y en las sensaciones que proporciona la unión con Ada Romano. El argumento cobra otro sentido.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, respecto al “hoyo”, Zúñiga recuerda en éste y otros film con esta constante: el hoyo en donde se entierra a León, los huecos de la pared en el depósito de cadáveres en éste film; la tumba en el inicio de *La otra*; el balazo que atraviesa al ventana y mata al niño en *Rosaura Castro*; el hueco por donde cae el oro en *Doña Macabra*; la tumba en *Las cenizas del diputado*, etc.

La secuencia finaliza con el **tercer detonador moral del dispositivo** - en pos de alimentar el suspenso ideológico- que enuncia Clara por asignación de funciones: “Hay cosas que ensucian una vida, que la dejan marcada para siempre...”, dice refiriéndose a su contacto con Ada y a la primacía de la **verdad** por sobre todas las cosas. Asumida como acto profético, el espectador lanza nuevas hipótesis de suspenso sobre el peligroso juego moral jugado por el protagonista.

Punto intermedio

Pronto la relación entre los criminales se fortalece y del “romance del enamorado y la muerte” deviene una intensa pasión. El charlatán y el mentiroso se convierten en figuras retóricas para resaltar el significado oculto, el “verdadero argumento” en las palabras del clarividente: “Yo no *quería* esto”, dirá más adelante el Karín de Clara Stain (sec. 16), el que no *debía* asesinar, el inexistente, el Karín muerto antes que León Romano. Pero el “verdadero Karín”, el que vive y es vividor, el pasional, el criminal que sabe a lo que pertenece, lo que *quiere*, mejor dicho lo que *desea*, y, guiado por Ada Romano intuye el lugar correspondiente:

ADA- Es admirable la seguridad que tiene usted en sí mismo y en su destino

KARÍN- Por qué lo dice

ADA- Ni siquiera me ha preguntado dónde lo llevo, a dónde lo conduce esta certera guillotina humana

KARÍN- Usted lo sabrá mejor que yo

ADA- Decidí entregarle toda mi confianza

En sus palabras disfrazadas de ironía, Karín nunca había sido tan sincero. Karín irá –como lo hace el espectador con la narración y con la emocionante relación del personaje tipo y reacción que emana de ellos- a donde lo lleve el erotismo de Ada Romano.

En ambas líneas de acción (crimen y romance), el dinero, los secretos, y el deseo, confluyen hacia un universo polar incluyente: el *amor* frente a la *muerte* o, también podríamos decir: la *pasión* frente a la *vida*. Asuntos o

unidades conceptuales envueltas en la paradigmática, combinación de las recetas del cine norteamericano, *a girl and a gun*, el reverso del cuadro rosa es el reverso del cuadro oscuro:

El erotismo –dice Edgar Morin-, el amor, la felicidad, por una parte. Por el otro, la agresión el asesinato, la aventura... Los temas de aventuras y de homicidios no pueden realizarse en la vida; tiende a distribuirse proyectivamente. Los temas “femeninos” constituyen la polaridad positiva de la cultura de masas y los temas “viriles”, la polaridad negativa.⁵⁰⁰

Una aseveración que siempre encuentra sus bemoles, pues ni todos los temas de aventuras por fuerza son temas “masculinos” ni todos los de amor y de erotismo son “femeninos”, pero sí podríamos decir que en el cuadro oscuro tiene lugar lo que este autor llama “libertad antropológica” –o llámese “goce contracultural”- con todo y el aditamento erótico, y recordemos que es una libertad propiamente imaginaria que está por encima, fuera y por debajo de la ley social -también fuera o debajo de la ley jurídica- que atiende el conflicto entre el hombre y la prohibición.⁵⁰¹ Ley (norma) y deseo, libre albedrío y libertad social, emoción y seguridad, entre otras, son las oposiciones binarias donde fluye la línea de acción criminal con sus respectivas dosis de suspenso (ver anexo III, parte 1: Campo semántico 2)

Viene una lección ratificadora del crimen -¿o pecado?-, más allá del mero asesinato del hombre, decíamos, del asesinato de la norma que desencadena Ada (¿debería decir Eva?), tras enseñarle la cascada “fragmento del viaje iniciático”⁵⁰², la mujer que ofrece el irresistible fruto prohibido del erotismo y la pasión, de la emoción al límite, “el caso límite de violación”.

La imagen simbólica es inequívoca (sec. 11): con el fuego al fondo en la chimenea de la cabaña Ada en el piso suplicante, sumisa y convincente aparece en *picada* (*top shot*) sometida a la súplica. Pronto se acerca al “títere” Karín –la cámara en *dolly in*- para ofrecerle dinero por matar a León: “¿Y si yo no quisiera dinero?”, dice en *primer plano*. No obstante, ya es sometido al goce

⁵⁰⁰ *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas*, Madrid, Taurus Ediciones, S. A., 1966, p. 136.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Anota Ariel Zúñiga, *op.cit.*

perverso de los besos –y como convención de estilo- desaparecidos en el “fundido a negros”⁵⁰³ que supone una mancha moral en el destino de Karín el quiromante.



Con una serie de artimañas de seducción y celos, en un lujoso restaurante de la Avenida Reforma convence a León de matar a Karín, mientras la viuda maquila el plan pensado en voz alta, informa y dirige su mirada hacia el espectador, al mundo fuera de la pantalla.⁵⁰⁴

El suspenso es reforzado con el último contacto “feliz” entre Ada y Karín en el Hotel Reforma, cuando ella le anuncia la eficacia de su plan y la nula sospecha de León en el maquiavélico propósito. Pero la irónica inteligencia de Karín lanza conjeturas y cuestionamientos que el espectador previamente ha forjado:

KARÍN - Cuando me lo imagino no dejo de sentir una especie de enherbamiento como si hubiera fumado opio. Estas deliciosas manos asesinándome y luego tirando de mi cuerpo para echarlo al torrente. Una escena más o menos como esa ¿no? ¡El crimen perfecto!

ADA - No digas eso, me hiciste sentir un espantoso calosfrío

KARÍN - Pero el muerto no seré yo. Sin embargo siento un morboso placer en figurarme como serían las cosas, si tú y León llevaran a la práctica ese plan... Ese plan ficticio naturalmente.

⁵⁰³ Patrón estilístico en la época para suprimir del argumento –no de la historia- la relación sexual, recuérdese la película *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1947) cuando Ernesto Serrano (Tito Junco) somete a sus caprichos sexuales a Lena (María Félix), por citar un ejemplo.

⁵⁰⁴ Como dato curioso, mencionemos que en esta secuencia la pulcritud del director no fue tan eficaz como para pasar por alto un salto de continuidad en el peinado de Ada.

ADA - Eres desconfiado Karín, pero León no intentará nada en tu contra si yo no estoy presente en la cabaña. Y no estaré. Eso te demostrará que no hay trampa.

KARÍN - Quién dice tal cosa. Se supone que somos gente de honor.

ADA - Eres insustituible Karín...

El director prepara el siguiente segmento crítico dando continuidad temática a los asuntos de **poder, deseo y muerte**, para motivar un suspenso por hechos futuros (exaltar la duración de la resolución hasta llegar a dos posibilidades opuestas), ese “morboso placer” que el mago y quiromante -como el espectador- no logra vislumbrar con claridad ¿Cuál será “el crimen perfecto”?, teniendo la seguridad de la trampa entre “gente de honor”. La pregunta del suspenso es: ¿Karín será el insustituible cadáver o León morirá? Emerge la amenaza latente, la conversión de mago quiromante a víctima de su destino criminal, y en consecuencia, una larga espera de posible salvación.

6.3.2.7 Segmento crítico 3 (sec. 16)

Comienzo de un nuevo acto de la comedia

Este segmento muestra el enfrentamiento entre Karín y León en la cabaña. El intento de persuasión del primero para evitar el enfrentamiento, y el desequilibrio emocional del segundo alimentado por Ada Romano. La tensión parte de la amenaza por anticipación y el desconocimiento del desenlace (espectador + personajes + conocimiento del desenlace -). Dicho de otra manera, las emociones y las expectativas formales se basan en un conocimiento ilimitado de las causas y el desconocimiento del efecto. El suspenso dramático es secundado por suspenso fílmico, hasta concluir el drama con el conflicto moral del personaje.



Decoupage: de un *plano general* lejano con el coche entrando en la cochera y en medio de una tormenta:

1. PG. Paneo izq. Karín y León salen del coche y suben a las escaleras
2. PG. Entran a la cabaña
3. PT. Cierra la puerta Karín y León ofrece un whisky
4. PG. Paneo izq. a PM. Karín se queda en la puerta, León camina y en la barra sirve whisky
5. PP. Karín lentamente refuerza la cerradura con la mirada fija a León
6. PM. León sirve la bebida
7. PT. Karín camina hacia León
8. PM. Paneo der. a PA. León lo mira, toma los vasos y camina hacia Karín
9. PB. Paneo der. Karín agradece la bebida y le dice que es extraño que Ada no llegue, León se sienta en el sillón y dice que vendrá
10. PA. Paneo der. Karín frente a León sentado de espaldas a la cámara, le pregunta lo que ocurriría si no viniera, León contesta que regresarían a la ciudad.
11. PM. Karín le pregunta por qué quieren liquidarlo
12. PP. Picada. León mira sentado a Karín que aparece a un costado del cuadro, y niega la pregunta
13. PM. Karín lo mira fijamente y sonrío
14. PA. *Dolly in* a PM. Karín camina a espaldas de León solicitando dinero para irse al extranjero y dejarlos en paz; se sienta a su lado izquierdo en el respaldo del sillón, León lo sigue nervioso con la mirada y contesta que no confían en él. Un sonido de frecuencias bajas acompaña la mirada de León fija en la mano del profesor que se introduce lentamente a la bolsa del saco
15. PP. Mientras León mira atento entre el rostro y la mano en el bolsillo del profesor Karín, dice que no es tan ambicioso como Ada.

16. PP. Karín dice que lo único que quiere es vivir tranquilo
17. PP. León continua con el juego de miradas
18. PP. Con la música en *crescendo* Karín revela el plan de Ada, sobre el asesinato de León.
19. PP. El estruendo sonoro de un rayo y la oscuridad que genera en la cabaña, hace estallar la tensión de León que corre a ocultarse
20. PP. Karín hace lo mismo
21. PT. Paneo der. León dispara y se oculta tras un pilar, Karín expuestos, apenas se cubre tras una escalera
22. PG. Karín le recrimina el disparo a León, ahora completamente alterado. Karín le dice que se tranquilice y que él no es un criminal sino un clarividente que no desea cambiar de profesión
23. PM. Contrapicada. León agitado escucha que Ada no vendrá
24. PM. Entre el estrobo de la tormenta eléctrica, Karín le revela el plan de Ada y dice que ella no se mezclará en otro crimen
25. PM. León dice que no le cree mientras unas de coche luces iluminan la cabaña
26. PM. Karín mira consternado
27. PM. León vuelve a disparar
28. PM. El disparo pega en la escalera donde se oculta Karín con cierta exposición
29. PM. *Travelling* der. León corre hacia un lado y vuelve a disparar
30. PA. Nuevamente se impacta la bala en la escalera
31. PM. León corre hacia la puerta, intenta abrirla gritándole a Ada. El claxon del coche suena.
32. PB. Karín con la mirada taciturna, apunta a León
33. PM. León se regresa y dispara a la vez que recibe un disparo. Suelta la pistola y cae al piso
34. PG. Karín baja la pistola y se oye que tocan la puerta, corre a abrirla
35. PG. Dice que ya no podrá hacer nada
36. PP. Abre la cerradura y, cuando dice que ha matado a León, la puerta deja ver a un desconocido que sonríe
37. PP. Contracampo. Karín molesto le pregunta por su intervención. El intruso le habla en inglés
38. PB. Contracampo. El intruso pregunta por el camino a Taxco
39. PG. Paneo der. PA. Fuera de la cabaña el intruso habla de banalidades en inglés y pregunta por el camino, Karín le da las indicaciones.
40. PGL. El intruso sube a su coche y Karín espera inmóvil en la escalera
41. PA. Karín voltea a la puerta de la cabaña y sube corriendo
42. PT. Entra a la cabaña que sigue en penumbras y el cuerpo de León yace en el piso
43. PB. *Dolly in* a PP. Karín se arrepiente de haberlo matado

Como mencionamos, la tensión del segmento se posa en la dilatación del tiempo hasta llegar a una muerte anunciada, a través del montaje de planos y desplazamientos que alargan la acción, del *raccord* de miradas -también en tensión- que dan paso al campo contracampo con montaje acelerado, al manejo de elementos escénicos como la iluminación, la lluvia, la expresión facial, el desplazamiento e introducción de otros personajes dentro del escenario.

El espectador previamente identificado con la víctima –que no sólo es León sino Karín- duda de la falsa clarividencia y espíritus protectores del profesor, a quien pese a exponer su cuerpo frente al agresor (recuérdese el disparo en el microsegmento crítico 2), las detonaciones no lograron tocarlo. Pero Karín está tras los barrotes de la escalera: ¿metáfora de su futuro? Desde entonces, la brújula del destino señala el descenso. Karín ha cambiado de profesión, de ser un delincuente de estafa y engaño, a un criminal de talla mayor: un asesino -decíamos-, el caso límite transgresión del pacto social y humano –frente a otras faltas menores- que motiva el interés y la resolución moral de la obra.

Resignado, verá después a Clara para comprobar que el Karín pertenece ahora al lado oscuro de la conducta humana (sec. 18). “El telón ha caído, comienza un nuevo acto de la comedia... y en ese acto, no estás tú”, sentencia, “¡Tu Karín ha muerto, ese Karín que llevabas dentro del corazón yo lo he matado; entre Ada y yo lo hemos matado!” Con el disparo a León (sec. 16), el hombre bueno ha cometido el crimen de liquidarse por completo. Aquí comienza, según Zúñiga, una de las rupturas más dolorosas de parejas atípicas del cine mexicano, pues, este tipo de parejas regularmente tienen más posibilidades de continuar.⁵⁰⁵



En efecto, el asesinato de León terminará por cristalizar el lento castigo al que se somete Karín. En lo sucesivo, el argumento se mantendrá en niveles elevados de emoción, pocas ocasiones en la incertidumbre y la curiosidad sin tocar la calma temporal. Mientras el protagonista “desciende” de la superficie

⁵⁰⁵ *Op.cit.*

“normal” a las bajas pulsiones del ser humano -“como un pantano en el que te estás hundiendo”, le dice Clara Stain (sec. 18)-, los efectos narrativos ascienden a la emoción por transgredir y, paradójicamente, por el sopor causado en el castigo exterior e interior del personaje.



“Yo no quería esto... yo no quería hacerlo... no creía poder disparar...”, dice la conciencia de Karín al fulminar a León, para detonar el **cuarto detonador moral del dispositivo** –riguroso del melodrama- y comprobar las hipótesis de suspenso ideológico planteadas por el espectador previamente sobre la posibilidad moral y efectiva de convertir al protagonista en asesino. Tal parece que el profesor asume su derrota ante el destino, como decíamos, ahora se convierte en la víctima: “antes [...] era el gato que jugaba con el ovillo, ahora usted mismo es el ovillo”, declama vengativamente más adelante Ada Romano, creyendo eliminar de su vida y herencia a Karín el asesino (sec. 19). Mientras, altiva, camina hacia un cajón colocado bajo un espejo para pagarle por sus “servicios” (recordemos la escena donde Karín le presta la pistola skoda, cómo los roles víctima/ victimario transforman el significado de la relación arma/ dinero). Pero él, irónico rechaza la “excesiva cantidad” de 5 mil pesos ofrecida por Ada, quien no tarda en amenazarlo con **traicionarlo** y llamar a la policía.

De la incertidumbre de la escena anterior, y la efímera curiosidad en ésta, da paso a la sorpresa cuando Karín estalla en ira y la golpea incitándole que llame a la policía:

KARÍN - Anda llama a la policía y diles que tú Ada Romano, asesinó a su esposo, puso a mi disposición su cabaña para enterrar ahí el

cadáver de León Romano, díles que León esta enterrado diez pasos contando de la escalera de entrada ¡Ahí lo sepulté! ¡Díselos!

ADA - Me volviste tu cómplice Karín. Debí haberlo pensado

La expresión de miedo y de sorpresa –posible efecto también causado en el espectador- da paso a la expresión de admiración, y continúa:

ADA - ¡Fue un golpe genial! Tus palabras siempre resultan verdad; tú y yo estamos escritos en nuestros respectivos destinos.

KARÍN - Podría no haber sido así... pero ya nada importa. En adelante sabré estar a la altura de ese destino, no lo dudes. Descenderemos hasta el fondo, ¡pero juntos, me entiendes!



La pasión secunda la violenta –o la violencia erotiza la pasión- con un delirante beso sobre la cama. La consumación de la pasión se oculta en fundido a negros (siguiendo con el patrón estilístico que, por naturaleza expresiva, es también moral). El sadomasoquismo y la turbulencia que representa la relación Ada-Karín tocan el punto más alto del efecto formal: culmina la sorpresa. Los destinos paralelos cruzan su fatalidad para “descender hasta el fondo”. El suspenso desata la moraleja, y viceversa. Las secuencias

siguientes son escalones hacia el pantano del inframundo advertido por Clara Stain al salir de escena ¡Al caer el telón!

El segundo pico más alto de los efectos narrativos se presenta y fluye en tensión con el castigo gradual en la siguiente parte del argumento. El director prepara el siguiente segmento crítico, justo al firmar los documentos del testamento, cuando Ada Romano recibe la noticia, como nueva lección, de que la firma de León, el otro beneficiario, es imprescindible para tomar los derechos de la herencia (tópico gavaldoniano, recuérdese *La otra*). No hay opción, Ada convence a Karín de desenterrar el cadáver (otro tópico del director).

6.3.2.8 Segmento crítico 4 (sec. 22)

La exhumación del cadáver

Este segmento muestra cómo, tras una breve tensión al desenterrar el cadáver y colocarlo en la cajuela del coche -donde la ubicación de la cámara aumenta la tensión y “aprieta” cada vez más a los personajes (de planos abierto a planos cerrados), para resaltar el estado de ánimo (del punto de vista objetivo al subjetivo) y la sensación de su inminente descubrimiento⁵⁰⁶-, en el camino el automóvil conducido por Karín a gran velocidad rompe con la niebla sobre la peligrosa carretera (otra convención iconográfica), se poncha una llanta y un policía motorizado se detienen a ayudarlos. La dilatación de la resolución gira en torno a las cuestiones sobre el descubrimiento del cadáver: ¿serán descubiertos o lograrán tirar el cadáver en el algún sitio lejos de la cabaña?

La narración y el estilo juegan con el flujo de la información a partir de una narración omnisciente que ofrece conocimiento ilimitado (estilada tan magistralmente por Hitchcock). Con ello desarrolla una tensión -aunque insistimos, dosificada- por el aproximado descubrimiento del cuerpo del delito. Los efectos del suspenso en la escena de la carretera corresponde al conocimiento ilimitado con el flujo de información (espectador + personaje + desenlace -) Un peligro latente nos lleva a la tensión, poco lograda, apoyada en

⁵⁰⁶ Ariel Zúñiga, *op.cit.*

planos cuya función es ocultar casi al límite del descubrimiento la información al policía. La tensión se basa en un suspenso fílmico.



Decoupage: Karín abre la cajuela para sacar herramienta y la llanta, por la pestilencia del cuerpo se cubre la nariz. De un *plano americano* de Ada al lado del coche con la cajuela abierta vemos que se acerca un policía con la sirena encendida.

1. PP. Ada mira al policía motorizado intentando controlar la respiración
2. PGL. El policía frena
3. PP. Karín asustado mira a Ada que está fuera de campo
4. PG. El motorizado se estaciona
5. PP. Karín voltea a ver al motorizado
6. PM. Karín cierra la cajuela y se voltea para quedar frente al motorizado
7. PA. Ada y Karín miran al policía que está de frente y que baja de la moto
8. PG. El policía camina hacia ellos
9. PA. Ada y Karín lo miran estupefactos mientras se acerca, se muestra amigable y les ofrece ayuda. Karín intenta evitar su ayuda pero insiste
10. PM. Karín mira al policía que está fuera de campo, Ada mira a Karín que se agacha
11. PT. Picada. El policía en cuclillas quita la llanta, Karín amenazante toma una barra de metal
12. PM. Karín mira al policía que está fuera de campo. Ada mira al piso
13. PT. Picada. El policía quita las tuercas con la cruceta
14. PM. Karín mira al policía y Ada parece incitar con la mirada a Karín para que lo liquide

15. PT. Picada El policía voltea hacia Karín y le da indicaciones
16. PM. Karín y Ada continúan en la misma posición
17. PT. Picada. El policía da indicaciones
18. PM. Paneo der. El policía se levanta y dice que él sacará la refacción, intenta abrir la cajuela, Ada sale de cuadro y Karín se coloca tras él, indeciso para golpearlo
19. PM. Ada corre hacia la motocicleta
20. PM. El policía intenta abrir la cajuela y Karín levanta la barra para golpearlo. Se oye un grito de Ada.
21. PG. Ada está en el piso y la moto tirada a un lado
22. PM. El policía va a ayudarla y Karín se queda empuñando la barra
23. PG. a PM. El policía ayuda a Ada y la lleva al coche
24. PG. El policía ayuda a Ada, ya en la puerta lo entretiene, mientras Karín saca la llanta
25. PM. Karín saca la llanta
26. PM. Ada mira a Karín mientras el policía le ayuda a subir al coche
27. PB. Karín cierra la cajuela
28. PM. El policía ayuda a subir a Ada
29. PG. El policía va a levantar su moto y Karín lo sigue con la mirada
30. PG. Levanta la moto
31. PT. Karín se apresura a poner la llanta
32. PP. Ada desde el coche lo mira victoriosa
33. PG. Karín levanta el coche con el gato y el policía coloca la llanta
34. PP. Ada mira la acción
35. Disolvencia a PG. *travelling* izq. Cambian la llanta y le ordena el policía que abra la cajuela para guardar la llanta, Karín le pide que la ponga en el asiento trasero para parcharla en la gasolinera; le agradece al policía arranca.

Fundido a negros

Al terminar la secuencia y librar al representante de la sociedad de control - para la época honorable miembro del heroico cuerpo policiaco- vuelve momentáneamente un descanso para el espectador con tensión dosificada por el peligro de perder la libertad; tensión dosificada pues, según convenciones del cine de suspenso, lo que debía cubrir ciertas expectativas formales o efectos narrativos con altos niveles de suspenso, queda solamente como sugerencia de sus efectos emocionales con recursos fílmicos del campo y fuera de campo, el juego y *raccord* de planos y de miradas de los personajes, junto con algunos “inocentes” desplazamientos –digamos- de poca eficacia.

Ciertamente las estrategias clásicas del suspenso no gozan de una ejecución tan efectiva como los lugares comunes del argumento y de su iconografía. García Riera rescata algunas convenciones de este tipo de cintas:

La película nos obsequia con una abundancia de entierros siniestros, morgues, ataúdes con candelabros, un duelo a pistola en la oscuridad, en

una casa retirada, pasando por la exhumación de un amante muerto en el patio de la casa después de ser asesinado a la medianoche y, naturalmente, en medio de torrencial aguacero.⁵⁰⁷

Hacia el clímax de la historia

Con todo, una elipsis da lugar a un *plano detalle* del encabezado que anuncia el encuentro del cuerpo de León Romano despedazado por una locomotora, para iniciar la resolución del argumento y preparar el siguiente segmento crítico, cuando en el lujoso Hotel del Prado, Ada Romano es detenida por la policía. Marca el número de su cómplice fingiendo llamar a su abogado. El timbre del teléfono saca a Karín de su aturdimiento, de la angustia y depresión que posa desfachatadamente en una silla.



6.3.2.9 Segmento crítico 5 (sec. 20)

No hay crimen perfecto

Este segmento muestra la manera en que Karín recibe la noticia de la detención de Ada, intenta huir pero es interceptado por la policía. Cómo en el traslado a la comisaría confunde a Clara con otra mujer (anticipación metafórica de la muerte, indica Zúñiga⁵⁰⁸). También cómo Ada creyendo burlar la ley, es arrestada tras la confesión puntual del asesinato por parte de Karín. El arrepentimiento de Karín lleva a la resolución con el descenso del criminal

⁵⁰⁷ *HDCM*, tomo V, p. 323.

⁵⁰⁸ *Op.cit.*

hacia el inminente castigo.⁵⁰⁹ La estrategia de dilación o suspenso, se basa en una tensión por un conocimiento limitado (espectador +/- personaje +/- conocimiento del desenlace -). Los efectos narrativos oscilan entre el suspenso, la curiosidad y la incertidumbre, hasta llegar a la revelación súbita con la sorpresa final. De tal manera, se maneja una tensión por anticipación con un suspenso dramático principalmente (con el tiempo muerto basado en la tensión del primer plano, desplazamientos de cámara y el plano-contraplan) y un suspenso ideológico (con todo el dilema –y detonador- moral que atormenta al personaje)



*Decoupage:*⁵¹⁰ De un plano general donde Ada cuelga el teléfono y se retira con los policías:

1. PB. Contrapicada. Karín voltea pensativo y alterado
2. PG. *Dolly out* y paneo derecho a Contrapicada de PG. Karín cruza la sala apresurado y sube las escaleras
3. PT. Paneo izq. y paneo der. Karín entra a su habitación y saca apresurado una maleta que llena de ropa y toma un sobre con dinero
4. PD. Saca parte del dinero
5. PT. Paneo izq. y paneo der. Lo guarda en una bolsa, el sobre en otra y sale con maleta en mano
6. PG. Contrapicada a eje normal, paneo izq. Baja las escaleras, se pone un sombrero y cruza la sala; se detiene a observar la cúpula de su consultorio
7. PG. Cenital (ángulo de cámara más insólito en toda la película) Sale de su consultorio
8. PA. En la calle lo interceptan dos policías
9. PB. Karín asustado recibe la orden para que los acompañe

⁵⁰⁹ Ariel Zúñiga encontró que en cierta publicidad de la época, la cinta se titulaba *Castigo*, *op.cit.*

⁵¹⁰ *Ibid*; indica que en el guión original existen diferencias sustanciales entre 25 planos pensados y los 55 que resultan en la película; asimismo en el manejo de los personajes. Cabe decir que nosotros contamos cada plano como individual, es decir, como unidad autónoma a partir de cada corte, en total son 56.

10. PA. *Travelling iza.* a PG y *tilt up*. Karín camina en medio de los dos policías, se suben al coche y vemos la fachada de consultorio donde aparece una enorme mano con un signo de interrogación
11. PG. El coche de policía se detiene en el puesto de periódico, al fondo vemos la Rotonda de los hombres ilustres.
12. PM. Carmelita le llama al profesor para entregarle su periódico,
13. PM. Contracampo. Karín recibe el periódico y le da el sobre con dinero, diciendo que lo ha enviado su hijo desde Corea
14. PG. a Fundido a negros. El coche arranca
15. PG. El coche se detiene y en tercer plano una mujer de espaldas que mira el aparador
16. PM. Karín sentado en primer plano y al fondo un policía. Enciende un cigarro y al tirar el cerillo mira a la mujer que parece Clara
17. PM. La mujer viste como clara cuando ve por primera vez a Karín y a Ada juntos
18. PM. Karín le llama a Clara
19. PM. La mujer voltea y no es Clara; se retira menospreciándolo; sale de cuadro
20. PM. Karín decepcionado se reacomoda en el asiento y da una bocanada.
21. PA. a Fundido a negros. Contrapicada de fundido a negros. Karín y los policías suben las escaleras de la comisaría
22. PG. Paneo der. Los tres entran a la jefatura y reciben “flashazos” de fotografía, le ordenan a Karín que se siente en una banca. Un policía lo acompaña y otro entra a una oficina
23. PB. Karín mira fuera de campo
24. PD. *Dolly in*. Una puerta y un letrado donde se lee “depósito de cadáveres”
25. PP. Karín mira el letrado
26. PG. Karín se levanta cuando sale del depósito de cadáveres Ada acompañada de algunos policías
27. PM. *Tilt down*. Karín mira fuera de campo, pide un cigarro al policía y se sienta nuevamente
28. PG. Ada pregunta a los policías, “si es todo”, pero le dicen que faltan solo detalles sobre su sobrino, y entran a una oficina
29. PP. Karín mira fuera de campo el letrado del depósito
30. PD. Aparece el letrado
31. PP. Karín lo mira
32. PG. Karín está sentado y policías se acercan a él, le piden que los acompañe
33. PB. *Dolly in*. Picada. Vemos que de espaldas se acercan al depósito
34. PD. *Dolly in*. Aparece el letrado
35. PM. *Dolly in*. Picada. Un policía abre la puerta del depósito y todos se detienen, le piden que pase
36. PP. Karín niega la acción
37. PB. Un funcionario insiste en que identifique el cadáver
38. PP. Karín se niega
39. PG. Karín se sienta rendido en una banca y dice que no quiere identificarlo
40. PP. El funcionario le ordena que lo haga porque es de ley
41. PB. Karín entre penumbras se resiste y dice que lo declarará todo, con todos sus detalles pero que se termine el martirio. Se lleva las manos a la cara y confiesa que él mató a León Romano
42. PB. El funcionario voltea a ver a los policías y luego a Karín
43. PP. Karín angustiado
44. PG. *Dolly out*, a PM. Le dicen que le tomarán su declaración y caminan hacia la oficina

45. PA. Disolvenica. Ada y su abogado salen de la oficina, un policía le dice que está detenida
46. PG. picada. En la oficina del ministerio público, Karín declara con detalle y a sus espaldas entra Ada Romano que recibe destellos de las cámaras de los reporteros
47. PB. Karín volteo y mira a Ada que está fuera de campo
48. PM. *Dolly in* a PP Ada le recrimina con la mirada
49. PP. Karín la mira abatido
50. PP. Ada con respiración agitada, lo mira
51. PB. Karín la sigue mirando fuera de campo mientras le piden que firme y que de todas maneras identifique el cadáver
52. PG. picada. Karín se levanta y sigue a los policías, los fotógrafos continúan su actividad
53. PP. Karín y Ada que da la espalda, se encuentran frente a frente a corta distancia
54. PP. Contracampo. Ada de frente enuncia con voz over sus pensamientos asegurando que descenderán hasta el fondo, "pero juntos"
55. PP. Contracampo. Karín piensa: "tu y yo estamos escritos en nuestros respectivos destinos" (con en la sec. 10) y sigue su camino

Como mencionamos, la tensión de este segmento gira en torno a la pérdida de la libertad moral y física, al liberar la "verdad" expiando la culpa, el peso del pecado, del asesinato, del erotismo, de la emoción desenfrenada. Para ello, el espectador se mantiene en la larga espera de una resolución entre dos posibilidades opuestas; no obstante, la puesta a prueba de las **hipótesis de suspenso**, nos mostrará una "jugarreta del destino".

Esto es, si en la primera parte del segmento -cuando la víctima no escatima en fugarse con una maleta de ropa elegida casi al azar y un fajo de billetes-, la redención del personaje toma su curso acompañado de música de identificación (frecuencias bajas de violines) desde que Carmelita detiene el auto de la policía y se ocupa con la eficacia de oficio de recordarle que olvida el periódico. El profesor Karín, el clarividente, el quiromante extiende la mano con el sobre lleno de dinero, para darle a la vendedora la representación de un tributo a la sociedad. La intensidad emocional y el auto-castigo suministrado van en relieve.

En la jefatura, el letrero que identifica el depósito de cadáveres comienza a hostigar a Karín, en *campo-contracampo*. Karín no soporta más el peso de la muerte, el error de reventar las amarras morales de una dogmática sociedad. El último detonador moral del dispositivo -en la profundidad mental del personaje- hace explotar "la traición de la conciencia". El Karín de Clara traiciona al verdadero Karín. Las "palabras de melodrama" alcanzan por fin

implicaciones culturales en el argumento; aparece la auto-traición y, como percibimos más adelante, el recurso hitchcockiano de transferencia de culpa: “¡Yo lo maté! ¡Yo maté a León Romano!”.



Comienza el disfrute de la resolución, la “excitación residual” de la tensión y la incertidumbre experimentada por el espectador a lo largo del argumento. A manera de epílogo, Ada es detenida nuevamente: “¡Y ahora qué!”, dice antes de encontrar a Karín declarando con detalles el crimen y la complicidad. De cualquier manera los policías fuerzan a Karín a identificar el cadáver. En el camino se encuentra frente a frente con Ada Romano -con fondo musical de identificación (del suspenso) y el estrobo de veloces y caóticos “flashazos” por cámaras de periodistas-, intercambian penetrantes miradas y pensamientos en un eco de la *voz over* y de un *dolly out* que bien podría significar su distanciamiento físico y la degradación espiritual:

ADA- Descenderemos hasta el fondo pero juntos

KARÍN- Tú y yo estamos escritos en nuestros respectivos destinos⁵¹¹

⁵¹¹ Es el lenguaje de los amantes malditos que remite a un diálogo similar entre Raquel y Antonio en *La diosa arrodillada*.

“Destino” y “fondo” son el binomio donde confluye la perversa relación, nociones previamente enunciadas por voz de Karín y Ada (sec. 10 y sec. 19), moraleja que también replica, a manera de hipótesis, que los “bajos instintos se destinan a las altas emociones”. Pero Karín aun no ha cumplido su castigo, desciende más, material y espiritualmente en el depósito de cadáveres, guiado por enormes escaleras de cuatro rampas en *zig-zag* teñidas por luces en alto contraste, como si descendiera al cuarto foso del octavo círculo del infierno - referido en *La divina comedia* de Dante Allighieri-, que encierra a los impostores que profesaron el arte adivinatorio, donde pecadores tienen el rostro y el cuello vueltos hacia las espaldas, y andan al revés, sin ver nada de lo que tienen adelante en el futuro.

A mitad del descenso, lo detiene un policía para dictaminar:

POLICÍA- En mi larga carrera policiaca nunca había visto un crimen perfecto si usted Jaime Karín no se hubiera confundido en el último momento. Venga por aquí.



“No hay crimen perfecto”, es la inminente sentencia policiaca. Por ello - ya indica Foucault- “en lugar de esas alabanzas que hacen del criminal un héroe, no circularán ya en el discurso de los hombres otra cosa que esos signos-obstáculo que contienen el deseo del crimen con el temor calculado del castigo”.⁵¹² Ahora es culpable, no sólo por ser criminal, sino porque será castigado. Cumple Karín “con el precepto sagrado de los antiguos egipcios: rendir culto a los muertos” (sec. 4) y regresa a la fatalidad, al origen: “la liga –

⁵¹² Michael Foucault, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1978, p. 116.

dice Ariel Zúñiga- no es hacia delante, sino hacia atrás, hacia el origen, con lo que se cierra el círculo de la primera gran trilogía gavaldoniana”.⁵¹³

Así el policía descubrirá la sábana blanca del cuerpo y Karín –como el espectador que alcanza, previo al acto de clausura, el más alto efecto narrativo- verá con sorpresa que el cadáver es el de su “escrupulosa Clara Stain” y no el cuerpo del afamado León Romano. La carta de suicida es repasada con *voz over* de la occisa para surtir efecto de lágrimas en el arrepentido rostro de Karín, aquél infractor que osó desafiar a la divinidad con su arte adivinatorio y que ahora sólo mira en el pasado: “Yo no quería esto, no quería hacerlo...” (sec. 16), “Yo lo maté...” (sec. 23).



La única persona “después de Dios” que podía perdonarlo ha muerto,⁵¹⁴ según la reflexión del trágico personaje que emprende fracasado la retirada hacia atrás, hacia donde miran los penitentes del octavo círculo del infierno. La *voz over* de Clara reconoce que ha llegado al “pecado de atentar contra su propia vida” porque no pudo “soportar la verdad”, el asesinato de su verdad (del *deber ser*), la renuncia de Karín como entidad social disciplinada para reconocerse como individuo, no como el sujeto que ahora llora. Pero hay todavía una esperanza a la ascendencia, sólo –dice Clara- cuando “la inspiración haga volver la verdad”: que puede interpretarse como la “verdadera” moral social de los sujetos sujetos.

Al final, Karín es minimizado por una *panorámica* al culminar el monólogo de Clara Stain sobre la verdad: “El que busca, encontrará...”

⁵¹³ *Op.cit.*, p. 133, refiriéndose a *La otra* y *La diosa arrodillada*.

⁵¹⁴ Evocación del final de *Que Dios me perdone*.

6.3.2.10 Resolución: conclusiones generales.

Dentro de toda la cascada de significados, la retórica para suspender y las expectativas formales de los argumentos, se enfocan a construir los significados ideológicos que enfrentan a la amenazante y fallida modernidad en la que “el hombre –como indica Karín- no ha logrado sustraerse al miedo, perder la incertidumbre, pensar en el mañana...”

Umbral del “sujeto moderno” en quien, paradójicamente, emerge la conciencia emocional, irracional e instintiva representada en un suspenso por hechos futuros y un desencanto por hechos pasados. Una paradoja del destino para un pueblo suspendido entre la razón y la incertidumbre, la modernización y la necesidad de conservación de las costumbres y las tradiciones.

La moraleja entramada por el erotismo y la muerte, el crimen y el castigo, en general alecciona al espectador con definiciones implícitas sobre la moralidad que promueven el sistema social de control para fortalecer la norma. No vale la pena arriesgar la seguridad y la estabilidad de la “vida normal” por la pasión y la emoción. La libertad moral-social se antepone a libertad antropológica. La libertad desprendida de las amarras morales culmina en un descenso catastrófico, en el destino del criminal (culpable porque será castigado).

El cine de la tradición mexicana concluye en la tragedia. El antihéroe predestina en su misma existencia el escape a los parámetros de resolución del “*happy end*” que lleva a resolver los problemas, no del protagonista como los de la sociedad representada. Aquí el triste final alivia ambas tensiones, las sociales y las del personaje. Las líneas de acción del crimen y de la pasión o romance, echan mano de estrategias del suspenso para llevar a la ortopedia al héroe y al espectador trágico.

La articulación de las dos líneas en el cine mexicano, forma pues una propia tradición cinematográfica. Los cineastas -con su narración y estilo- ponen en juego el código de valores con la intriga de predestinación y sus respectivos morfemas dilatorios. En otros términos, la retórica del suspenso y el significado explícito del film (mensaje), evocan una moraleja simple: no hay crimen perfecto ni criminal sin castigo. En otra dimensión de significación, el *deber* (la norma o la ideología asimilada) y el *querer ser* (deseo o lo emocional

no sujetado a la norma sino a la *desviación*) se funden en el significado implícito, en una serie de oposiciones binarias (razón/emoción, crimen/castigo, por ejemplo) y detonadores morales del dispositivo que suturan las del suspenso con convenciones melodramáticas más selectas.

En la macroestructura, el director Roberto Gavaldón maneja los significados con un suspenso temporal. Primero, curiosidad por hechos futuros tras la macropregunta sobre “el camino hacia los millones”; en segundo lugar, con el primer detonador moral del dispositivo y distribución de los siguientes,⁵¹⁵ activa un suspenso ideológico que regirá todo el argumento; en tercero, avanzado el camino -de emoción a degradación-, un suspenso por anticipación al peligro de ser descubiertos, hasta desembocar en la revelación súbita que sacia nuestra curiosidad.

Ahí precisamente está el goce de la angustia que nos lleva a sometemos al film, en la identificación con el héroe en peligro (“experiencia vicaria” y “empatía angustiosa”) y en la tensa espera demorada por la resolución (experiencia hedonísticamente negativa) para alcanzar en el desenlace, el efecto positivo con el rescate de la angustia (euforia por la “excitación residual”) y culminar con la reafirmación de una ideología que nos vuelve a la calma.

Es pues “la paradoja del suspenso”, el goce por la tensión constante acumulada en toda la narración y experimentada en tres segmentos (y dos microsegmentos que resaltan el estilo del director). En el primer segmento - donde se posa el suspenso a nivel microestructural- ofrece un suspenso fílmico y dramático (que suma la traición, el crimen y la muerte); en el segundo, parte de un suspenso primordialmente fílmico (amenaza a la libertad); y en el tercer segmento acude a un suspenso dramático e ideológico (donde articula la culpa y el castigo, el destino y el fondo o, el fondo como destino).

De esta manera, aparecen las razones en virtud de las cuales la película puede proporcionar goce a partir de la suspensión y resguardo de una ideología que triunfa sobre la emoción del peligro; es la fuerza aleccionadora. Por ello, la fábula de Karín, el criminal justiciero, lo convierte en víctima de su

⁵¹⁵ Estos puntos en la estructura del drama, se presentan en la premisa básica de la historia (sec. 4); el segundo detonador aparece al introducir el punto de confrontación (sec. 10); el tercero, en el punto intermedio de la confrontación (sec.16); el cuarto, articulado tras el punto de confrontación (sec. 22 y 23), (ver Anexo III, parte 2: Programa de enfrentamiento y desafíos)

propia naturaleza: el indisciplinado (libre e individualizado) sometido al disciplinado (sujeto social de culpa y penitencia).

Es la definición –derivada del goce de significados tolerables (placer por la ideología) e intolerables (el displacer por la ideología)- del criminal representado en la época, perpetuamente suspendido en una resolución entre dos posibilidades opuestas: el apego a la norma y la razón como vía a la verdad prometida, o la vuelta al instinto y al motor de las emociones; un verdadero síntoma del hombre modernizado que sabe “que nunca ha sido moderno”.

Donde el círculo termina.

Conclusiones generales

El cine es un importante instrumento del que dispone la sociedad para situarse en escena. Cine y sociedad, desde que fundieron el arte y la industria en pos del entretenimiento, han tejido una sutil línea entre lo real y lo imaginario; han unido campos aparentemente tan indisolubles como la sensibilidad y las formas narrativas, la ética y la estética, la ideología y las emociones. Todas fungen cual dicotomías circulares que, como todo círculo, se caracterizan porque nadie sabe dónde comienzan o dónde terminan.

Nuestra escena de crimen y suspenso surge de este perímetro, de tal disolvencia. Con la llegada de la modernidad cinematográfica y la modernización mexicana a mediados de siglo XX, crimen y suspenso amalgaman esos campos en fecundas narraciones que dan con el fondo de la atroz cotidianidad; una cotidianidad regida por la idea de control social y de progreso que hace permanecer al sujeto social no sólo entre la norma y el deseo, sino en un suspenso temporal, en el largo puente entre el pasado y el futuro que, a cada paso, consume su efímero presente.

Con el cine criminal y de suspenso mexicano encontramos una paráfrasis de la propia realidad social y la síntesis de temas y acontecimientos socioculturales y estéticos sobresalientes en la época. El cine clásico de suspenso mexicano se manifiesta entonces en el significado explícito, como una autoridad cultural que expone y define la ideología en boga del problema criminal.

En ese sentido, es una expresión que propone soluciones imaginarias a problemas reales de la sociedad. No obstante, en el significado sintomático muestra la contradicción en la ideología que pretende evidenciar y resolver -al menos simbólicamente- uno de los principales problemas sociales que, además, involucra otros objetos motores y rectores en nuestra cultura como el bien y el mal, el crimen y la justicia, la libertad moral y la libertad antropológica, la vida y la muerte.

De la unión y a la vez contradicción de sus significados explícitos e implícitos, ideológicos y emocionales, resulta un malestar en la experiencia no

sólo del fenómeno criminal, sino del cambio social y de todos sus valores en transformación. El suspenso es un grito de auxilio al instinto, paradójicamente surgido del control y de la fascinación por el crimen.

Todo deriva de una nueva manera de dirigir la mirada, de una forma moderna comunicar el cambio de ideas y de sensibilidad social en relación al tema criminal. A razón de esto, la modernidad es una matriz cultural del suspenso, y éste, un inminente síntoma del momento histórico que lo germina, una “mancha” en el escenario de la época que -apuntalada por valores estéticos e ideológicos de diversas tradiciones cinematográficas- expone en lo más profundo del dispositivo del melodrama criminal (aparato ideológico moralizador), la fractura de las matrices culturales a las que el cine más popular apuesta.

Dentro de las profundidades del dispositivo del melodrama aparece la sintomática del suspenso, en ellas se oculta el juego perverso que activa “la ruptura de la ideología” (es la ideología del suspenso), ahí donde el espectador organiza el goce, el goce de la angustia derivada no sólo por la aparente ruptura con el arcaico pasado y por la espera del prometedor futuro que nunca llega, sino porque expone la falsedad y desmiente los universales del *deber ser*; en ese punto de ruptura ¿el síntoma del suspenso acaso termina por señalarnos –recordando a Žižek- que la ideología de la moral recta no sirve para nada?

Se trata de un juego circular de representaciones cuyo mecanismo ideológico, dramático y narrativo gira en torno a la víctima, la amenaza y la salvación. Si a partir de esta triada, el suspenso cinematográfico se define por la prolongación de la duración para llegar a una resolución entre dos posibilidades opuestas; encontramos en el campo cultural que, por una parte, una de las posibilidades suspendidas en el tiempo dilatado que espera salvación, es la amenaza a la norma, al orden establecido, a los deberes y derechos burgueses, a la propiedad privada, a la vida recta y apacible, a los valores familiares, a los roles de género; expone un peligro latente para las costumbres y tradiciones y, por tanto, para las estructuras y las prácticas sociales, incluidos todos los sistemas y modelos de conducta social -heredados del porfiriato. Y sin olvidar la amenazada posibilidad de la ciencia por explicar, entre muchas cosas, las causas del crimen y mantener la autoridad de

clasificar a los criminales. Implica también un peligro a la ideología social, moral y jurídica que reafirma la justicia con la aplicación del castigo al transgresor; a ello viene la emoción del goce punitivo por todo aquél que expone las contradicciones del sistema modernizado al que, paradójicamente, el “sujeto normal” (sujetado) ansía inscribirse.

En la otra parte, la prolongación del tiempo para llegar a una resolución satisfactoria entre dos posibilidades opuestas, surge del goce de la angustia por la amenaza del monstruoso control de las ideas, la manipulación y el casi implacable dominio que impone la protectora civilización. El cine de suspenso, en tanto expresión cultural, también es resultado del temor y el desencanto de vivir la fantasía moderna que devora las almas, de la hegemonía de la razón, del avance, de la tecnologización de la de la vida cotidiana, del consumo que consume, de la crisis de sentido de la existencia.

Es la paradoja cultural del suspenso y el eje central del objeto de estudio que hemos construido, del problema de investigación que hemos planteado y analizado. Con ello recuperamos un archivo fundamental, un registro de ideas, emociones y sensaciones en una etapa de la modernización mexicana, objetivada en una significativa tradición cultural, que emerge en un momento en que el cine fungía como uno de los principales medios de educación sentimental y de reconstrucción ideológica. Una tradición, y esto también es sintomático, que pronto alcanza la mayor presencia en la ficción que circula en los actuales medios masivos de comunicación.

Entonces, tras la elucidación de nuestra reinterpretación del momento histórico donde se funda la tradición estética, es decir, el cine clásico de suspenso mexicano, derivan algunas preguntas centrales: ¿por qué el cine de crimen y de suspenso -o simple y llanamente de suspenso- ha llegado a expandirse de tal manera en nuestra cultura contemporánea?, ¿qué necesidades culturales lo producen y reproducen con esta intensidad y en esta magnitud?, ¿la intensa y vertiginosa modernización que experimentamos deriva en una necesidad del suspenso cada vez más vertiginoso e intensificado? Tales son líneas de análisis que cobran relevancia para una investigación a largo plazo.

Asimismo, a saber que un estilo como una cultura establecen un horizonte de expectativas, habrá que preguntarse: ¿cómo en nuestro país –y

también en otros-, desde que se consolida el propio “clasicismo”, ha cambiado ese horizonte de expectativas y estilo en las distintas etapas de la cinematografía?, ¿cómo ha ido comportando la amalgama del crimen y el suspenso según se transforma la mirada, la sensibilidad social (la ideología y las emociones)?

También, tomando como marco la cultura contemporánea surgen otras líneas para el estudio en el marco de las ciencias sociales: ¿cómo se socializan las emociones a partir de distintas formas de representación que circulan en la cultura de masas?, ¿cómo contribuyen a la construcción social de la realidad?, ¿cómo regulan las relaciones sociales y el comportamiento de grupos e individuos?, ¿qué paradojas culturales exponen como síntoma en cada espacio y tiempo delimitado?, ¿qué angustias representa? o, ¿a raíz de qué organiza su particular goce?

La aportación de esta investigación va en esa dirección, a construir puentes de análisis entre el crimen, la cultura y la comunicación en escenarios delimitados; en dibujar una vereda para adaptar esa articulación, además del crimen, a cualquier otro objeto motor emocional como el sexo o la locura con sus formas narrativas. Ofrecemos pues, una condición distinta para pensar estas conexiones y sus relieves que implican –ya exponíamos- arte cinematográfico y sociedad, sensibilidad y formas narrativas, ética y estética, ideología y emociones.

De esta manera exponemos y proponemos una vía para interpretar la sensibilidad objetivada en formas simbólicas que, en este caso, circulan en un escenario de la modernización mexicana; justamente donde parece comenzar el círculo del cine clásico de suspenso mexicano. Pero quizás, a diferencia de otros, el círculo que forma su ideología y sus emociones siempre tendrá un punto de ruptura que exhibe el inicio y el fin, pues –evocando la frase publicitaria de *Donde el círculo termina*- “la emoción empieza, precisamente, donde el círculo de la [ideología] termina”, donde aparece la fisura entre ambas para generar el “choque benéfico” –como escribimos- que hace recuperar el equilibrio moral y, simbólicamente, hacer frente tanto a la protectora civilización como la descomposición social que incuba en sus entrañas.

Anexo I

Modelo de análisis.

Crimen y suspenso, ideología y emoción en el sistema formal.

En este camino de representaciones y significados y, bajo el supuesto de que los significados pueden ser tratados como entidades formales construyo, como ya he indicado, un modelo de análisis trazado por la hermenéutica del texto cinematográfico y por la teoría del suspenso para encontrar la articulación entre los significados ideológicos y los significados emocionales en el sistema formal. En otras palabras, detecto y examino en la narrativa y la puesta en escena, la relación entre los significados -ya implícitos ya explícitos- con la retórica del suspenso, ejecutada tanto en la *macroestructura* de la película como en segmentos específicos.

Al distinguir entre las emociones representadas en la obra y la respuesta emocional del espectador, nos enfocamos a examina la relación de todos los elementos que nos implican de forma activa en la “forma fílmica”, definida por Bordwell como “el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme”.⁵¹⁶ Hace notar que el espectador comprende la película en su totalidad al reconocer estos elementos y reaccionar ante ellos de diferentes maneras, y la importancia de conocer cómo afectan la *forma* y el *estii* esas actividades, es decir que, para comprender la ideología, debe analizarse cómo crea significado la forma y el estilo. Taxativamente el *sistema narrativo* y el *sistema estilístico*, puede develar la estructura formal de las representaciones emocionales e ideológicas del crimen.

En el primer sistema se trazan los modelos de desarrollo (de principio a fin) para conocer *los efectos narrativos* de un suspenso que produce la obra; en el segundo sistema, se examina la forma perceptiva de la realización a través de una técnica y de una estética fundamentalmente de corte “realista” que

⁵¹⁶ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico. Una introducción*, España, Paidós comunicación, 1ª edición, 1995, p. 42.

determina la producción emocional y de significados; ambos sistemas se tratan siempre en relación a *expectativas formales* preconcebidas.

David Bordwell sugiere construir los significados del film en cuatro coordenadas: el significado referencial, el explícito, el implícito y el sintomático (o de ideología social).⁵¹⁷ El significado *referencial* atañe a las alusiones de cosas o lugares ya dotados de significado en la película: un cabaret específico, algunas calles o edificios de la ciudad de México, por ejemplo. El significado *explícito* se lo atribuye la película, es el mensaje, lo que parece intentar comunicar. Ambos dependen de la totalidad de la película (sistema global) y mantiene una relación formal. Estos dos significados son los que se denominan "literales" y están delimitados por las actividades de comprensión.

Los siguientes significados (profundos) parten de una actividad cognitiva y son cuestión de interpretación. El significado *implícito* se rescata del sistema global de la película, su carácter abstracto da lugar a múltiples conceptos determinados por lo simbólico, muchas veces denominados temas, problemas, asuntos o cuestiones. El significado *sintomático* o *ideología social*, lo divulga la obra involuntariamente, tienen cimientos que:

Proceden de sistemas de creencias culturales específicas sobre el mundo. Las creencias religiosas, las opiniones políticas, las concepciones de raza, sexo o clases social, incluso las que sostenemos más inconscientemente, las ideas profundamente arraigadas sobre la vida, todas ellas constituyen armazón ideológico de referencia.⁵¹⁸

Los significados implícitos o explícitos, se entienden como receptores de ciertos valores sociales. Todos los significados, en mayor o menor medida, son parte de una dinámica social, de los procesos políticos, económicos e ideológicos y de una dinámica formal que se retroalimenta en un marco espacio temporal.

Por tanto, la capacidad del espectador para construir significados, descubrir pistas y concebir expectativas, se basa en la experiencia de la vida cotidiana y en el conocimiento de esas convenciones proporcionadas y

⁵¹⁷ David Bordwell, *El significado del film*, *op.cit.*, y *El arte cinematográfico*, *op.cit.*, véase además, Teun A. van Dijk *op.cit.*, p. 257-262.

⁵¹⁸ David Bordwell, *El arte cinematográfico*, *op.cit.*, 52.

determinadas por condiciones culturales. En dado caso, el desconocimiento de los esquemas y formación errónea de hipótesis planteadas para seguir un argumento por parte del espectador, proviene de un desconocimiento de las normas narrativas y de su limitada capacidad para develar la carga de los significados.

Hay patrones emocionales en el ser humano que esperan ser interpretados. Reconocer sus normas y convenciones, así como el sentido de ellos, es imprescindible para la investigación que pretende rescatar la experiencia del espectador dentro de un contexto histórico sociocultural determinado; hurgar en la narrativa localizando esquemas sobre *acciones necesarias* de causa y efecto y, *acciones aleatorias* que retardan de manera arbitraria y accidental la solución destinada, así como ubicar los esquemas, los patrones y las operaciones que organizan la información, nos ayuda a precisar las convenciones y normas que proporciona una sociedad.

Tomando en cuenta que las relaciones entre las partes de toda forma fílmica sugieren sus propias normas de organización, es decir, su propio sistema, la ruptura de esas normas rompe a su vez con nuestras expectativas. Ilustra lo anterior con esquemas sobre acontecimientos de causa y efecto. De tal manera, Bordwell anota que si la norma parte de que de A espera la sucesión de B, se genera una hipótesis formal que cumple nuestras *expectativas*. Por el contrario, existe una discordancia en la hipótesis si a la sucesión de AB le continúa nuevamente A en lugar de C; entonces se rompen nuestras expectativas e intentamos reordenarlas, dentro de lo que Roland Barthes llama el código hermenéutico, para reajustarlas en la medida en que se produce la forma.⁵¹⁹

El código hermenéutico, indica Barthes, “consistirá en distinguir los diferentes términos (formales), a merced de los cuales se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma (a veces éstos términos faltarán, a menudo se repetirán; no aparecerán en un orden constante)”⁵²⁰ Su función es estructurar el desarrollo según las expectativas y el deseo de descifrar la verdad, el enigma. Éste lo retrasa mientras que “las frases”, lo que llamamos escenas -coincidentes en ocasiones con las

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ “Los cinco códigos” en *S/Z*, México, S. XXI, 1ª edición, 1980, p.14.

secuencias-, lo aceleran. El código hermenéutico se estructura en “morfermas dilatorios”: el engaño (desvío de la verdad), el equívoco (entre verdad y engaño), la respuesta suspendida (detención de la revelación) y finalmente el bloqueo (constatación de la insolubilidad). En conclusión, la exposición de este código parte de lo que Barthes llama la “frase hermenéutica” (enunciado de la pregunta), estructurando la(s) pregunta(s), y así, las dilaciones y respuestas.⁵²¹

De esta manera se articula el avance de los films, entre el código de la frase hermenéutica que nos conduce a la formulación del enigma y a su resolución entre una proposición de “verdad” y falsas pistas, trampas, revelaciones, vueltas y omisiones; y, el suspenso en el código de la intriga de predestinación que “consiste en dar, en los primeros minutos del filme, lo esencial de la intriga y su resolución o al menos la resolución esperada”.⁵²² Se presentan una serie de programas que solicitan en su desarrollo liberar la información y, en antiprogramas que frenan el avance de la solución.

Las narraciones se construyen con la idea de recompensar, modificar, frustrar o vencer la búsqueda de la coherencia por parte del espectador. Las expectativas bloqueadas deben equilibrarse a través de otras más inmediatas, habitualmente se formulan hipótesis de *suspense*.⁵²³ Lo anterior, muestra algunas formas en que las películas activan nuestra competencia. Las narraciones al perturbarnos, nos llevan a crear hipótesis o expectativas (formales) y luego satisfacerlas, no obstante, en función de macropreguntas en el universo global de la narración (suspensión macroestructural) hasta derivar micropreguntas en segmentos específicos (suspensión microestructural)

Continuando con Bordwell, las hipótesis se forman de la siguiente manera: la serie de puntos AB supone la revelación de la letra siguiente y debemos esperar (en suspenso) para descubrirla, porque se presenta “un retraso en el cumplimiento de una expectativa preconcebida” o lo que es lo mismo, se crean anticipaciones sobre acontecimientos venideros: *hipótesis de suspense*. Cuando las expectativas son defraudadas, esperamos ABC y se encuentra ABA, para fundar la sorpresa que “es el resultado de una expectativa que descubrimos como equivocada”. Por último, el esfuerzo para suponer que

⁵²¹ Ver “El retraso” y “La frase hermenéutica”, *op.cit.*

⁵²² Jacques Aumont, *Estética del cine*, *op.cit.*, p.125.

⁵²³ David Bordwell, *La narración en...*, *op.cit.*

a BC le antecede A se basa en la curiosidad, “la capacidad del espectador para estructurar hipótesis sobre acontecimientos anteriores”,⁵²⁴ es decir, *hipótesis de curiosidad*.

El suspenso lo pensamos como una estrategia para mantener el interés del espectador a través del “conjunto de procedimientos formales que el relato fílmico puede adoptar para producir aquel efecto destinado”,⁵²⁵ producir un sentido “que consiste en un estado de incertidumbre, anticipación o curiosidad en relación con el desenlace de la narración”.⁵²⁶ La curiosidad (mecanismo de pregunta-respuesta), la sorpresa (revelación súbita) y la tensión por anticipación (duración de la resolución), son las señales de suspensión y la tipología emocional del suspenso, el destino final de los procedimientos y las expectativas formales y, los goces fundamentales del espectador.

Dentro de la contemplación pura del relato fílmico de suspenso (competencia intelectual-emocional), existen dos formas mínimas de estimular la impaciencia del espectador: por una parte, estimula el *deseo sensorial* de contemplación y audición; por otra, estimula el *deseo de probar referencias* de un determinado desarrollo narrativo y, consideramos, en su interior, referencias a coordenadas del universo moral. En esa línea, la desarticulación de dicha contemplación se traslada para nuestro análisis en tres categorías a partir de la demora de la resolución: el *suspenso fílmico*, el *suspenso dramático* (o *melodramático*) y, como resultado o base de esta tensión, el *suspenso ideológico*.

El suspenso fílmico se presenta por varios procedimientos, sostenidos por la curiosidad y la tensión por anticipación, entre los que predomina la *enfaticación del fuera de campo*; la *segmentación espacial consecutiva*; el *encavalgamiento*; el *ralenti* o *cámara lenta*; la *discontinuidad del relato* por procedimientos de puntuación y elipsis. El suspenso dramático refiere a la *inmovilidad de las acciones*, esto es, se trata de enfatizar el tiempo de espera también a través del *encuadre* y sus *desplazamientos*. Es el *tiempo muerto*. La

⁵²⁴ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*. *op.cit.*

⁵²⁵ Xavier Pérez, *op.cit.*, p., 11.

⁵²⁶ Lauro Zavala, *op.cit.*, p. 32, según este autor, las estrategias clásicas del suspenso son el *misterio*, el *conflicto* y la *tensión*. En la primera estrategia se suprimen ciertas causas de la historia y sólo se presentan los efectos en el argumento; en la segunda se desconocen los efectos que el personaje puede anticipar; en la última se anticipan los efectos que el personaje no puede anticipar.

representación prevé una pausa completa en relación a las acciones y no en relación al tiempo de proyección en la pantalla. Aquí el espectador ha de interpretar a partir de una actividad psicológica.⁵²⁷

Por su parte, el suspenso ideológico se basa principalmente en la *simpatía* proyectada sobre ciertos personajes y en lo improbable de un resultado moral. El suspenso se puede presentar en el universo moral del personaje, en un gesto o la situación que parte de un determinado pensamiento que definimos como *dispositivos morales* (mecanismos narrativos, diegéticos, iconográficos que se activan para obtener un resultado automático). El suspenso clásico se articula sobre un deseo de modificación urgente y necesaria de una situación desfavorable para una *víctima* inminente. De tal manera, en la perspectiva clásica, el deseo de salvación, regularmente se acompaña, en toda la narración clásica de una *resolución amorosa*, mientras que la amenaza en un segmento concreto supone la *destrucción de la armonía*.⁵²⁸ De lo anterior y manera de síntesis, se dibuja una triada de los puntos cardinales del suspenso:



Así, los significados ideológicos y las figuras retóricas que suspenden y persuaden las emociones, según las estrategias que llevan a la protagonista a un permanente peligro y al espectador a una constante angustia, nos lleva a preguntarnos: ¿qué amenaza al(a) protagonista y cómo se materializa esa amenaza en relación al proceso de identificación?, ¿qué tipo de puesta en

⁵²⁷ Xavier Pérez, *op.cit.*; la *enfaticación del fuera de campo*, donde se trata de ocultar ciertas zonas del espacio donde tiene lugar la escena que interesa. Remarca la situación impotente del espectador estimulando la curiosidad; la *segmentación espacial consecutiva* (montaje analítico simple) donde se enfatiza la duración del relato, el montaje aísla los diversos elementos que entran en juego; la *distorsión espacio temporal*: introduce por montaje, acciones paralelas en más de un escenario que retarden a la visión; el *encavalgamiento*, donde se acude al *raccord* de continuidad temporal en el montaje para continuar fragmentos de la acción mostrada en el plano anterior, alentando el movimiento; el *ralenti* o *cámara lenta*, produce un incremento de duración del relato sobre la historia, donde se reclama una solución rápida; la *discontinuidad del relato* por procedimientos de puntuación y elipsis que suspende unos segundos la acción a través de una construcción de una suerte de capítulos.

⁵²⁸ *Ibid*

juego del corpus ideológico angustia al espectador?, ¿cuál es la posible salvación que mantiene la espera del espectador?

Todo depende del peligro o la tensión del protagonista. La experiencia afectiva que debe dominar es lo que Dolf Zillmann llama *empatía angustiosa*, que surge con el “Héroe en peligro” y luego con desenlace satisfactorio: angustiarse durante más tiempo hasta la resolución. Más goce mientras más dura la angustia. El mayor goce va seguido de una mayor tensión.⁵²⁹

Estas categorías básica del suspenso demuestran su utilidad cuando intentamos analizar el modo en que unas películas indican y fuerzan la actividad del espectador. El principal enfoque de la formación de hipótesis es la de suspenso, anticipar y calcular las probabilidades de acontecimientos narrativos futuros,⁵³⁰ pero –decíamos- también por curiosidad por hechos presentes y pasados, esto es, un suspenso temporal; y, por un suspenso espacial, es decir, donde se priva la información a partir de la iluminación, una excesiva exposición del campo o por otros procedimientos de interferencia de la visión como la falta de iluminación: el *fuera de campo* como zona de tensión cognitiva. Cada escenario compone además de una problemática de la identificación, con *objetos*. Xavier Pérez argumenta que “identificar el escenario no siempre es tan importante como *identificar su secreto*.”⁵³¹

Por su parte, al creer que existe una estrecha relación formal entre la emoción y la ideología, y que en la medida en que surja cualquier modificación formal y del manejo de la información brotará un cambio en la emoción y en los significados del film, entendemos –a manera de hipótesis- que los significados y la emoción que construye y siente el espectador, en general, se forman en la totalidad de las *relaciones formales* que perciba en la obra y, en particular, en el *flujo de la información* (alcance o profundidad) que ofrezca su *modelo de desarrollo* y sus *códigos estilísticos y narrativos* (de acciones y hermenéutico)

Si la narración es “el proceso mediante el que el argumento presenta la información de la historia al espectador. Este proceso puede moverse entre

⁵²⁹ “The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition” en Vorderer *et.al.*, *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, New Jersey, LEA, 1996, p, 199-232; puede verse tratado este aspecto en el libro en castellano en Dolf Zillmann y Jennings Bryant, “El entretenimiento como efecto de los media” en *Los Efectos de los medios de comunicación. Investigación y teorías*, en Dolf Zillmann *et.al.*, (Comp.), Barcelona, Paidós, 1996, p. 583-610.

⁵³⁰ David Bordwell, *La narración en... op.cit.*

⁵³¹ Xavier Pérez, *op.cit.*

esferas limitadas ilimitadas de conocimiento y mayores o menores grados de subjetividad”;⁵³² los modelos de información de la historia que la obra revela predisponen al espectador –como mencionamos- para hacer hipótesis de varios tipos, lo que supone que el suspenso narrativo proporciona, no sólo una satisfacción emocional sino también intelectual, estructurada entre el conocimiento y el desconocimiento, que permite el flujo de la información, sea concentrada, distribuida o preliminar, que afecta directamente a los personajes.

Sus estrategias, es decir, las formas de *suspender*, se construyen bajo las leyes del código narrativo de dilación y redundancia, a partir de un ritmo, un orden y un modo de presentar esa información para moldear a su vez, la experiencia del espectador ¿Dónde se concentra la información?, ¿cómo se distribuye?, ¿cuándo es preliminar?, ¿en qué momento es redundante?; ¿cuándo se repite el argumento?, y ¿cuándo tiene lugar la dilación, el retraso? En otras palabras –con sus debidas reservas y sólo desde el ángulo informativo- la estructura de suspenso se distingue según la profundidad o el alcance del conocimiento (+) o desconocimiento (-) del espectador y los personajes.⁵³³

<i>Misterio</i>	Espectador – personajes – (rompecabezas)
<i>Curiosidad</i>	Espectador - personajes + (secreto)
<i>Tensión</i> (<i>suspense</i>)	Espectador + personajes – conocimiento del desenlace – (amenaza por anticipación)
<i>Incertidumbre</i> (<i>o suspense</i>)	Espectador + personajes + conocimiento del desenlace – (amenaza por conocimiento ilimitado) Espectador + personajes + (ningún suspenso o calma temporal)

Para hacer operativa esta herramienta teórica y de interpretación intentamos edificar una estructura conceptual, plausible –dice Bordwell- siempre y cuando estén conectados a significados referenciales o explícitos. En virtud de las unidades conceptuales localizadas en los significados “literales”, se construyen pues las unidades para crear campos semánticos, “el conjunto

⁵³² David Bordwell, *El arte cinematográfico*, op.cit., p.79.

⁵³³ Véase José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, España, Universidad de Granada, 1991.

de relaciones de significado entre unidades conceptuales o lingüísticas”,⁵³⁴ que ayudan a escudriñar el sentido implícito y el sintomático de la película.

La organización de las unidades conceptuales se agrupa en los campos semánticos proporcionados por elementos extracinematográficos, conceptos básicos y rectores desprendidos de nociones del crimen tales como *intereses individuales e intereses sociales o comunes*, por ejemplo; por otra parte, se construyen los campos semánticos internos a la obra que refieren a las funciones y carácter de los personajes activo o pasivo y, a sus jerarquías como inferiores, iguales y superiores.

Para realizar el análisis narratológico y estilístico, y encontrar tal significación en sus estructuras formales, es preciso recurrir a ciertos principios e hipótesis de trabajo, otros la llaman tesis. Bajo esas coordenadas en principio nos basamos en una segmentación por secuencias, definida ésta como una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa;⁵³⁵ se toman las unidades con significado de sentido completo que componen las grandes partes del argumento; ya agrupen una o varias escenas. Jacques Aumont las denomina “secuencias-programas” que funcionan en el modelo de desarrollo como programas y antiprogramas,⁵³⁶ en cuya combinación condicionan el flujo de la información y los modos de enfrentamiento. Asimismo las escenas que componen cada secuencia son tratadas como “miniprogramas” que a la sombra de un conflicto central componen un orden ideológico. Estas herramientas conceptuales pueden ser útiles para ubicar los instrumentos y las unidades de análisis en conceptos observables.

Por otra parte, se ubican los *microsegmentos del suspenso o segmento(s) crítico(s)*, definido como un lapso, como el corte que anuncia la resolución y finaliza con el corte que hace concluir en una de las alternativas opuestas. Aquél hipotético fragmento que exagera la duración comprendida entre el anuncio –no siempre delimitable- de una inminente resolución entre dos opciones y la retardación de ésta. Se presenta en el momento posterior a la formulación de la pregunta, ya que el retardo constituye su razón de ser. No siempre coincide con una secuencia, aunque la suma de secuencias puede

⁵³⁴ David Bordwell, *El significado del...*, *op.cit.*, p. 126.

⁵³⁵ Jacques Aumont y Michel Marie, *op.cit.*, p. 63.

⁵³⁶ *Estética del cine*, *op.cit.*

formar un único segmento crítico. También puede localizarse un *microsegmento crítico*, esto es, la suspensión mínima que ayuda a encontrar figuras estilísticas o escrituras de autor.⁵³⁷

Finalmente, para anclar el análisis al universo empírico, utilizamos instrumentos de trabajo descriptivos tomados del universo informativo, del universo simbólico y del universo de la imagen del film -como la noción que hemos citado de “campo” y “punto de vista” que determina todo lo que aparece en pantalla y el tipo de mirada-; instrumentos citacionales, extractos de diálogos y fotogramas básicamente; e instrumentos documentales, elementos exteriores al film que aluden a la carrera de los cineastas y declaraciones de la crítica especializada, de reacciones en el público y de la carrera del film como su desarrollo económico, de distribución y exhibición; la ficha técnica, la sinopsis del argumento, la segmentación del film, el cuerpo del análisis; conclusiones, y anexos con los campos semánticos de unidades conceptuales que determinan los significados implícitos y el sintomático de acuerdo a sus dos líneas de acción: la del romance y la del crimen; una gráfica de la estructura dramática, y una gráfica con la estructuración del suspenso de acuerdo a las expectativas formales y a los efectos narrativos.

Así construimos este modelo de análisis para desmenuzar el suspenso cinematográfico –en palabras de Karín de *En la palma de tu mano*–: esa “pequeña máquina de precisión certera e inexorable como una guillotina”.

⁵³⁷ Cfr. Xavier Pérez, *op.cit.*

Anexo II

Que Dios me perdone

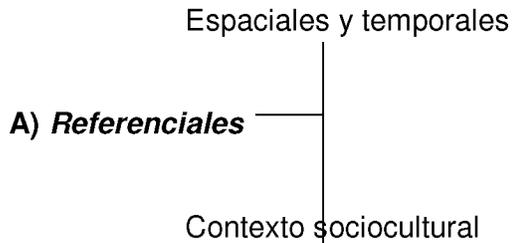
Parte 1

Campos semánticos

1. Significado

Conjuntos

Oposiciones binarias



- Día / noche
- Interior/ exterior
- Paraíso terrenal / paraíso celestial
- Cabarets y residencias modernas/ sitios indígenas y prehispánico

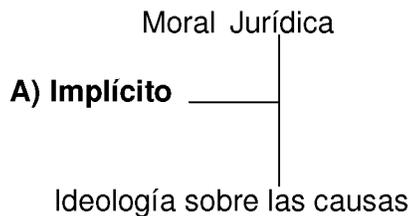
- De clase alta/ de clase baja
- Moderno y superficial / antiguo y profundo
- Posguerra, Era de tinieblas/ preguerra, Era de paz
- Cosmopolita/ tradicional
- México corrompido/ México de pureza

2. Significado

Conjuntos

Oposiciones binarias

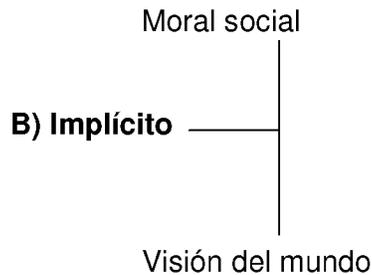
Línea de acción crimen



- Muerte/ vida
- Libertad –identidad-confesión / secreto-chantaje
- Justicia / injusticia

- Entorno / destino
- Mal interno /mal externo

Línea de acción romance y visión del mundo



- Maternidad / negación
- Perdón social / perdón divino
- Virtud / pecado
- Honor / deshonor
- Norma/ desviación
- Traición / amistad
- Secreto / confesión

- Verdad / mentira
- Amor / deseo
- Felicidad / amargura
- Orden divino / orden social
- Amor / pasión
- Vida / muerte
- Poder / dominación
- Libertad / esclavitud
- Racional / irracional

Parte 2

Personajes	Jerarquía	Motor emocional	Objetivos
Principales			
A. Lena (sujeto activo)	1	(amor maternal)	Rescatar a su hija
B. Ernesto (sujeto activo)	2	(poder)	Matar a Esteban y poseer a Lena
Secundarios			
C. Mario (sujeto pasivo)	4	(amor y justicia)	Develar secreto de Lena y ayudarla
D. Esteban (sujeto pasivo)	3	(felicidad absoluta)	Amor de Lena



Parte 3

Estructuración del suspenso según el conocimiento

<u>Espectador</u>	<u>Personaje</u> (principal)	<u>Código de acciones/</u> (Intriga de predestinación) <u>Código hermenéutico</u> (Enigma/ secreto) <u>Estrategias</u>	<u>Conocimiento</u>	<u>Expectativas formales y efecto narrativo</u>
<u>Información</u>	<u>Información</u>			

-
-
- C. Títulos sobre la imagen del Ángel de la Independencia.
 1. Día Noche. *Voz over* sobre las causas de los efectos de la historia.
 - + + ----- Ilimitado
 - Calma
 2. Noche, bar. Esteban Velasco intenta conocer a una mujer, sin conseguirlo.
 - + + ----- Ilimitado
 - Calma
 3. Noche, casa. Esteban llega, Alicia su hija toca el piano, Ernesto la escucha y el Doctor Mario lee en la biblioteca.
 - + + ----- Ilimitado
 - Calma
-
- 4. Noche, casa. En la cena discuten sobre la guerra, Ernesto recibe una llamada del barman que le indica el lugar donde encontrará a la mujer.

- + + ----- Ilimitado
Calma
-
- 5. Noche, calle. En el coche mantienen una discusión Mario y Ernesto sobre la guerra, por una parte los estragos que causa a la humanidad y, por otra, los beneficios financieros.
- + + ----- Ilimitado
Calma
-
- 6. Noche, bar. Lena canta *Que Dios me perdone*. Esteban y ella se conocen y se describen a sí mismos.
- + + ----- Ilimitado
Calma
-
- 7. Noche, calle. Dentro del coche que circula por la ciudad, Lena sufre un ataque de nervios al escuchar unas sirenas de bomberos.
- - + Secreto Limitado (-)
Curiosidad
-
- 8. Noche, departamento de Lena. Se despide de Esteban y adentro está un personaje misterioso que se llama Luigi Martino, que le pide información sobre el empresario. La chantajea y la amenaza de muerte.
- - + Secreto Limitado (-)
Curiosidad
- + + Tensión por conocimiento Ilimitado (-)
Incertidumbre
-
- 9. Día, Teotihuacan. Esteban y Lena admiran las pirámides.
- + + ----- Ilimitado
Calma
-
- 10. Día, departamento. Esteban la lleva a un departamento de lujo. La compra como amante pero a condición de que no le pida que lo quiera.
- + + ----- Ilimitado
Calma
-
- 11. Tarde, casa de Esteban. Lena le informa a Alicia, la hija de Esteban, su futuro matrimonio.
- + + ----- Ilimitado
Calma
-
- 12. Día, oficina de Esteban. Lena recibe un regalo de boda: el brazalete de diamantes. Dice no tener pasaporte y Mario y Ernesto sospechan de ella.
- + + Tensión por conocimiento Ilimitado (-)
Incertidumbre (-)
-
- 13. Noche, bar. Ernesto se entera que Esteban ahí conoció a Lena.
- + + Tensión por conocimiento Ilimitado
Incertidumbre (-)
-
- 14. Noche, casa de Esteban. Reunidos en la sala escuchan Chopin. Se descubre la relación que entre personajes: Ernesto hostiga Lena, Mario es atraído por ella. Escuchan accidentalmente por radio unas sirenas junto con noticias sobre la guerra, sufre nuevamente una crisis nerviosa denominada psicosis de guerra mientras ella lo corre de su casa.
- + + Tensión por conocimiento Ilimitado
Incertidumbre (-)
-
- 15. Día, consultorio de Mario. Lena visita a Mario y le pide disculpas por haberlo abochornado. Pide también ayuda, pero guarda secretos.

- | | | | | |
|---|---|---|---------|--------------|
| • | - | + | Secreto | Limitado (-) |
|---|---|---|---------|--------------|
- Curiosidad
16. Día, lugar desolado. Lena se reúne con Luigui Martino, le da una cantidad de dinero y él le recomienda ocultarse y mantener en secreto su verdadera identidad.

+	+	Tensión por conocimiento	Ilimitado(+)	Incertidumbre
---	---	--------------------------	--------------	---------------

 17. Tarde, casa de Esteban. Ernesto le confiesa su atracción, ella se ofende pero dice que guardará el secreto. Alguien llaman por teléfono a Lena, y le piden una cita inaplazable. Ernesto escucha la conversación.

-	+	Secreto	Limitado (-)	Curiosidad
---	---	---------	--------------	------------

 18. Tarde, bar. Lena se ve con la espía Olga, quien la chantajea con dinero. Lena le da el brazalete tras escuchar noticias de su hija junto con una cadena de oro como símbolo de su existencia. Le ordena guardar el secreto durante dos meses en lo que intenta sacar del campo de concentración a su hija y dar noticias de vida, de lo contrario las dos, Olga y su hija, morirán.

+	+	Tensión por conocimiento	Ilimitado(+)	Incertidumbre
---	---	--------------------------	--------------	---------------

 19. Noche, casa de Esteban. En la biblioteca, Lena busca la factura en la caja fuerte. Llega Ernesto y Esteban. Van al comedor y Lena vuelve por el documento, Ernesto va por el proyecto comercial y, al ser sorprendida, guarda la factura en el portafolio que se lleva Ernesto. En el comedor Lena intenta sacar la factura pero no lo logra.

+	+	Tensión por conocimiento	Ilimitado(+)	Suspense
---	---	--------------------------	--------------	----------

 20. Noche, casa de Ernesto. Éste encuentra un pedazo de tela entre los documentos mientras hace tratos ilícitos con un desconocido pidiéndole que los valores se depositen a su nombre. Le reclama guardar el secreto.

•	+	+	Tensión por conocimiento	Ilimitado (+)
---	---	---	--------------------------	---------------

Incertidumbre

 21. Día, oficina de Esteban. Mientras hablan de negocios, Lena busca en otra habitación la factura. El sonido del teléfono la interrumpe, se asusta y huye.

+	+	Tensión por conocimiento	Ilimitado (+)	Suspense (-)
---	---	--------------------------	---------------	--------------

 22. Noche, departamento de Olga. Le dice a Lena por teléfono que es imposible vender el brazalete sin la factura, sólo puede venderlo en su presencia.

+	+	Tensión por conocimiento	Ilimitado(+)	Incertidumbre
---	---	--------------------------	--------------	---------------

 23. Día, comercio de joyas. Medina, el comerciante de joyas compra el brazalete y piensa en venderlo a Don Esteban Velasco.

+	+	Tensión por conocimiento	Ilimitado(+)	Incertidumbre
---	---	--------------------------	--------------	---------------

 24. Día, oficina de Esteban. El vendedor busca a Esteban.

+	+	Tensión por conocimiento	Ilimitado(+)	Incertidumbre
---	---	--------------------------	--------------	---------------

 25. Día, consultorio de Mario. Lena le cuenta lo del brazalete y el problema de la factura a Mario.

+	+	-----	Ilimitado	Calma t.
---	---	-------	-----------	----------

 26. Día, oficina. Esteban ordena que pase Medina el vendedor de joyas, mientras cuestiona a Ernesto sobre un depósito no efectuado. Medina esta a punto de sacar el brazalete, Ernesto lo interrumpe y con la factura en mano hace que le entregue el brazalete.

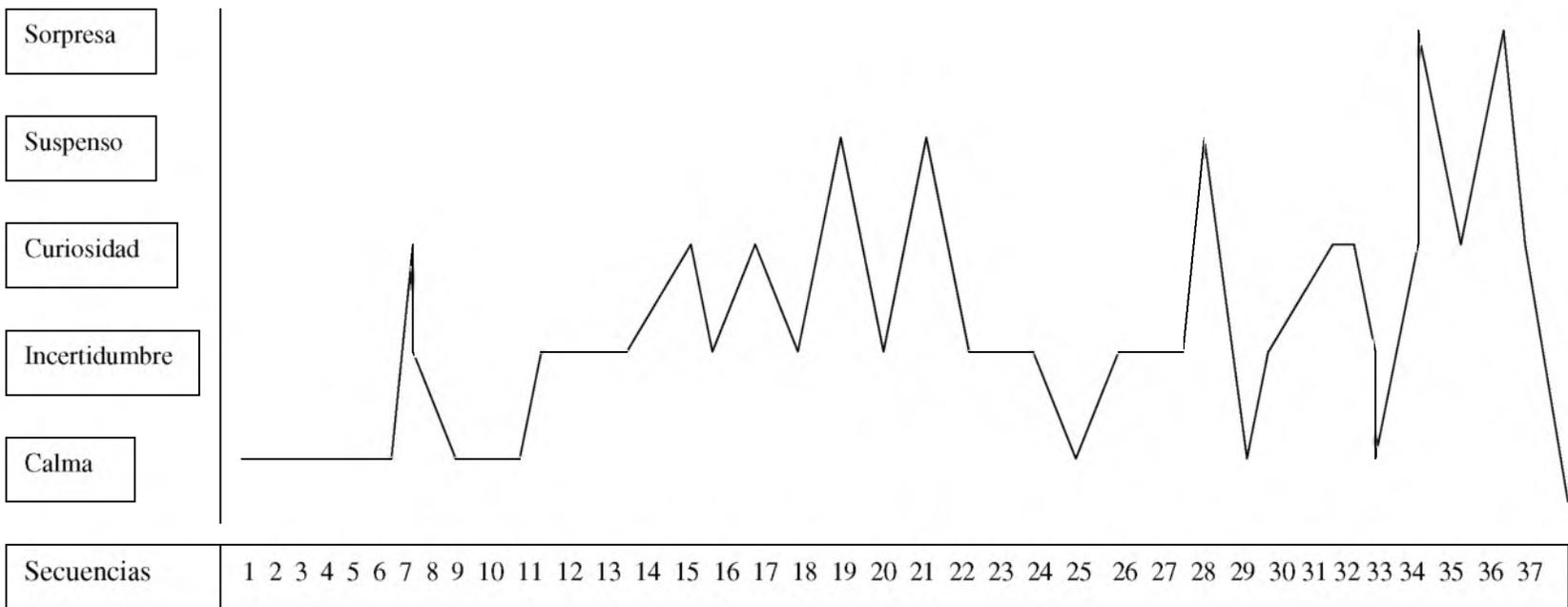
+	+	Tensión por conocimiento	Ilimitado (+)	Incertidumbre
---	---	--------------------------	---------------	---------------

 27. Noche, departamento de Olga. Ernesto llama a Leda y le hace saber que conoce su pasado, forzándola a ir a su departamento. Incita a Olga a que deje México amenazándola con meterla a la cárcel.

+	+	Tensión por conocimiento	Ilimitado (+)	Incertidumbre
---	---	--------------------------	---------------	---------------

28. Noche, departamento de Ernesto. Él revela a Lena todo lo que sabe de ella y sobre el brazaletes. Mario interrumpe para pedir la factura mientras Lena se esconde. Le convence Ernesto de haberla entregado a Lena y se retira. Ernesto le da el brazaletes y la factura a cambio de sexo. Tras propiciarle dos bofetadas, Lena accede.
- | | | | | | |
|---------------|---|---|-------|--------------------------|---------------|
| • | + | - | ----- | | Ilimitado (-) |
| Incertidumbre | | | | | |
| • | - | - | | Enigma | Limitado |
| Curiosidad | | | | | |
| + | + | | | Tensión por conocimiento | Ilimitado(+) |
| | | | | | Suspense |
29. Tarde, departamento de Mario. Un estudiante llega a entregarle latas de película. Le dice que irá a Pátzcuaro con Lena y Esteban pese a haber decidido que no iría.
- | | | | | | | |
|---|---|--|-------|--|-----------|----------|
| + | + | | ----- | | Ilimitado | Calma t. |
|---|---|--|-------|--|-----------|----------|
30. Día, Pátzcuaro. En el Hotel Posada Don Vasco Ernesto le dice a Lena que su intención es matar a Esteban con su ayuda. Lena se entera que vendrá Mario.
- | | | | | | | |
|---|---|--|--|--------------------------|--------------|---------------|
| + | + | | | Tensión por conocimiento | Ilimitado(+) | Incertidumbre |
|---|---|--|--|--------------------------|--------------|---------------|
31. Noche, hotel. Lena va a lo que será la habitación de Mario y le deja una nota.
- | | | | | | |
|------------|---|---|--|--------|----------|
| • | - | - | | Enigma | Limitado |
| Curiosidad | | | | | |
32. Día, lago y bosque. Aparecen escenas tradicionales del lago de Pátzcuaro, y los tres comen bajo un árbol. Ernesto indica a Lena a que sirva el vino con veneno y beben los tres, le pregunta con gestos si Esteban ha bebido el vaso con el narcótico. Se retiran.
- | | | | | | |
|------------|---|---|--|---------|--------------|
| • | - | + | | Secreto | Limitado (-) |
| Curiosidad | | | | | |
33. Día, hotel. Llega Mario a su habitación, al abrir la puerta, vuela la nota que dejó Lena, pero finalmente la encuentra y se entera de que existe algún problema.
- | | | | | | | |
|---------------|---|---|-------|--|-----------|----------|
| • | + | - | ----- | | Ilimitado | |
| Incertidumbre | | | | | | |
| + | + | | | | Ilimitado | Calma t. |
34. Día, lago. Ernesto rema y se comienza a sentir mal, al darse cuenta de que su vaso contenía el narcótico, golpea a Esteban, lo arroja al agua y se lanza para ahogarlo. Lena hunde el bote al darse cuenta que no salen. Se arroja y nada hacia la orilla
- | | | | | | | |
|-----|-----|--|--|-----------------------------|--------------------|------------|
| - | + | | | Secreto | Limitado (-) | Curiosidad |
| -/+ | -/+ | | | Revelación por conocimiento | Limitado/ilimitado | Sorpresa |
| + | + | | | Tensión por conocimiento | Ilimitado(+) | Suspense |
35. Día. Aparecen encabezados de periódico que anuncian el accidente en fundido encadenado con la imagen de Lena prestando declaraciones y posteriormente en el dictamen del testamento recibiendo una fortuna.
- | | | | | | | |
|---|---|--|--|--------|----------|------------|
| - | - | | | Enigma | Limitado | Curiosidad |
|---|---|--|--|--------|----------|------------|
36. Día, departamento de Mario. Lena llega para confesar mientras Mario proyecta las imágenes que filmó en el lago de Pátzcuaro. Aparece la escena del asesinato. Quema en el fuego la película. Y se ofrece a cuidar a la hija de Lena, hasta que termine su penitencia. Le hace ver que la quiere.
- | | | | | | | |
|-----|-----|--|--|-----------------------------|--------------------|----------|
| -/+ | -/+ | | | Revelación por conocimiento | Limitado/ilimitado | Sorpresa |
|-----|-----|--|--|-----------------------------|--------------------|----------|
37. Tarde, casa y calle. Llega Lena y recibe una carta de su amiga Olga diciendo que le ocultó información sobre la muerte de su hija cuando estuvo en México. Sale a la calle y parece que se suicidará al llegar a un puente. Suenan las campanadas de una iglesia y se dirige a ellas. Una niña le pide dinero. Ella volteo al campanario pidiendo "que Dios la perdone".
- | | | | | | | |
|---|---|--|-------|--------|-----------|------------|
| - | - | | | Enigma | Limitado | Curiosidad |
| + | + | | ----- | | Ilimitado | Calma |

Parte 4
Niveles de suspenso de acuerdo a expectativas formales y efectos narrativos



Parte 5



Anexo III

En la palma de tu mano

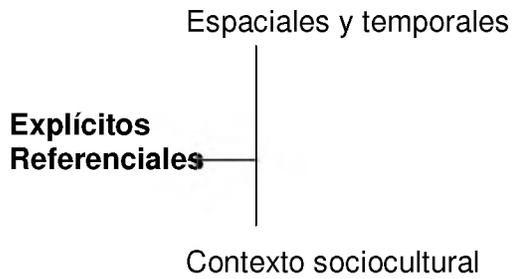
Parte 1

Campos semánticos

2. Significado

Conjuntos

Oposiciones binarias



- Día / noche
- Interior / exterior
- Ciudad / campo

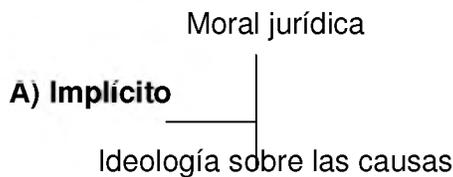
- Clase alta / Clase baja
- Derecha / izquierda
- Guerra/ posguerra
- Cosmopolita/ popular
- Culto / inculto

2. Significado

Conjuntos

Oposiciones binarias

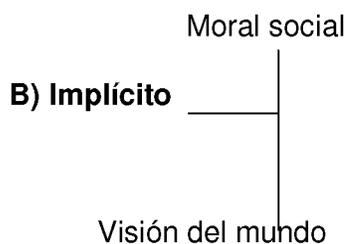
Línea de acción crimen



- Ley-justicia / deseo-Libertad
- Ilegalismo social/ pacto social
- Crimen / castigo

- Libre albedrío / destino
- Emoción/ seguridad
- Mal interno / mal externo

Línea de acción romance y visión del mundo



- Virtud / pasión
- Pureza / vicio-perversión
- Norma / desviación
- Deber ser / querer ser (deseo)

- Ascender/ descender
- Amor / muerte
- Verdad / mentira
- Destino / azar
- Conocido / desconocido
- Yo / otro
- Racional / irracional
- Conformismo / ambición
- Moderno / conservador

Parte 2

Personajes	Jerarquía	Motor emocional	Objetivos
<i>Principales</i>			
B. Karín (sujeto activo)	1	(pasión-ambición)	Emoción
B. Ada (sujeto activo)	2	(ambición)	Dinero
<i>Secundarios</i>			
E. León (pasivo)	4	(pasión- odio-ambición)	
F. Clara (pasivo)	3	(amor "verdadero")	Normalidad



Programa de enfrentamiento y desafíos:

<i>Frase hermenéutica</i>	(sec. 4)	
A Karín comienza el chantaje	(sec. 6)	Desafío
A Karín hace confesar el asesinato a Ada	(sec. 6)	Desafío
B León intenta asesinar a Karín	(sec.7)	Enfrentamiento
A Karín pide 25 mil pesos	(sec. 9)	Desafío
A Karín mata a León	(sec.16)	Enfrentamiento
B Karín termina su relación con Clara	(sec.18)	Enfrentamiento
AB Ada subestima a Karín, él la golpea	(sec. 19)	Ambos
B La policía los detiene	(sec.23)	Enfrentamiento
B Karín denuncia a Ada	(sec.23)	Enfrentamiento

Parte 3

Estructuración del suspenso según el conocimiento

<u>Espectador</u>	<u>Personaje</u> (principal)	<u>Código de acciones/</u> (Intriga de predestinación) <u>Código hermenéutico</u> (Enigma/ secreto) Estrategias	<u>Conocimiento</u>	<u>Expectativas</u> <u>formales y</u> <u>efecto narrativo</u>
-------------------	---------------------------------	--	---------------------	---

C.

1. Montaje de adelantos científicos y *voz over* del profesor Karín sobre los dominios del hombre y los dominios de lo desconocido

a. + + ----- Ilimitado Calma

• **2. Día, consultorio del profesor Karín y salón de Belleza: Karín estafa mujeres y Clara le informa de los secretos de sus clientes**

a. - + Secreto Limitado (-) Curiosidad

b. + + ----- Ilimitado Calma

c. + + ----- Ilimitado Calma

d. + + ----- Ilimitado Calma

e. + + ----- Ilimitado Calma

3. Día, Calle: Karín se detiene con el ambulante para que los gorriones lean su futuro

• a. + - ----- Ilimitado

Incertidumbre

4. Día, restaurante, casa de Vittorio y Ada: Karín se entera de la muerte de Vittorio Romano y de la herencia que dejó a Ada Romano; Clara narra en flash back cómo presencié una discusión sobre la herencia entre Vittorio y Ada; Karín decide encontrar el camino hacia “los millones”

a. + + ----- Ilimitado Calma

b. + + ----- Limitado Calma

c. - - Enigma Ilimitado Curiosidad

• **5. Noche, Inhumaciones Alcazar: Karín comienza el chantaje velando el cuerpo de Vittorio**

a. - + Secreto Limitado (-) Curiosidad

b. + + Tensión por conocimiento Ilimitado (-) Incertidumbre

6. Día, panteón: Karín sigue con el procedimiento del chantaje presenciando el entierro de Vittorio, León decide agredirlo pero Ada lo detiene

a. - + Secreto Limitado (-) Curiosidad

7. Día, consultorio de Karín: Con engaños sustrae a Ada la verdad del asesinato de su esposo y acepta el chantaje

a. - + Secreto Limitado (-) Curiosidad

b. + + Tensión por conocimiento Ilimitado (+) Incertidumbre

• **8. Noche, calle: León intenta asesinar a Karín con el coche**

a. + - Tensión por anticipación Ilimitado Suspenso

9. Día, cuarto del Hotel del Prado, Taberna del “Greco”: Ada recrimina a León el intento de asesinato, Karín pide el primer “tributo” (25 mil pesos) a Ada y Clara llora por el crimen que está cometiendo Karín

a. + + Tensión por conocimiento Ilimitado (+) Incertidumbre

b. + + Tensión por conocimiento Ilimitado (+) Incertidumbre

c. + + ----- Ilimitado Calma t.⁵³⁸

d. + + Tensión por conocimiento Ilimitado (+) Incertidumbre

e. - - Enigma Ilimitado Curiosidad

10. Tarde-noche, casa de Karín: Karín, por nobleza, engaña a Carmelita sobre la muerte de su hijo; Ada y Karín comienzan su identificación para el romance; Clara habla de su mal presentimiento

a. + + ----- Ilimitado Calma t.

b. + + ----- Ilimitado Calma t.

c. + + Tensión por conocimiento Ilimitado (+) Incertidumbre

d. + - ----- Ilimitado (-) Suspenso

e. + - ----- Ilimitado Incertidumbre

f. + + ----- Ilimitado (+) Incertidumbre

g. + + ----- Ilimitado Calma t.

11. Tarde-noche, carretera, cabaña de Ada: Ada y Karín se identifican por su inclinación al peligro y declaran su atracción

a. + + ----- Ilimitado Calma t.

b. + + ----- Ilimitado Calma t.

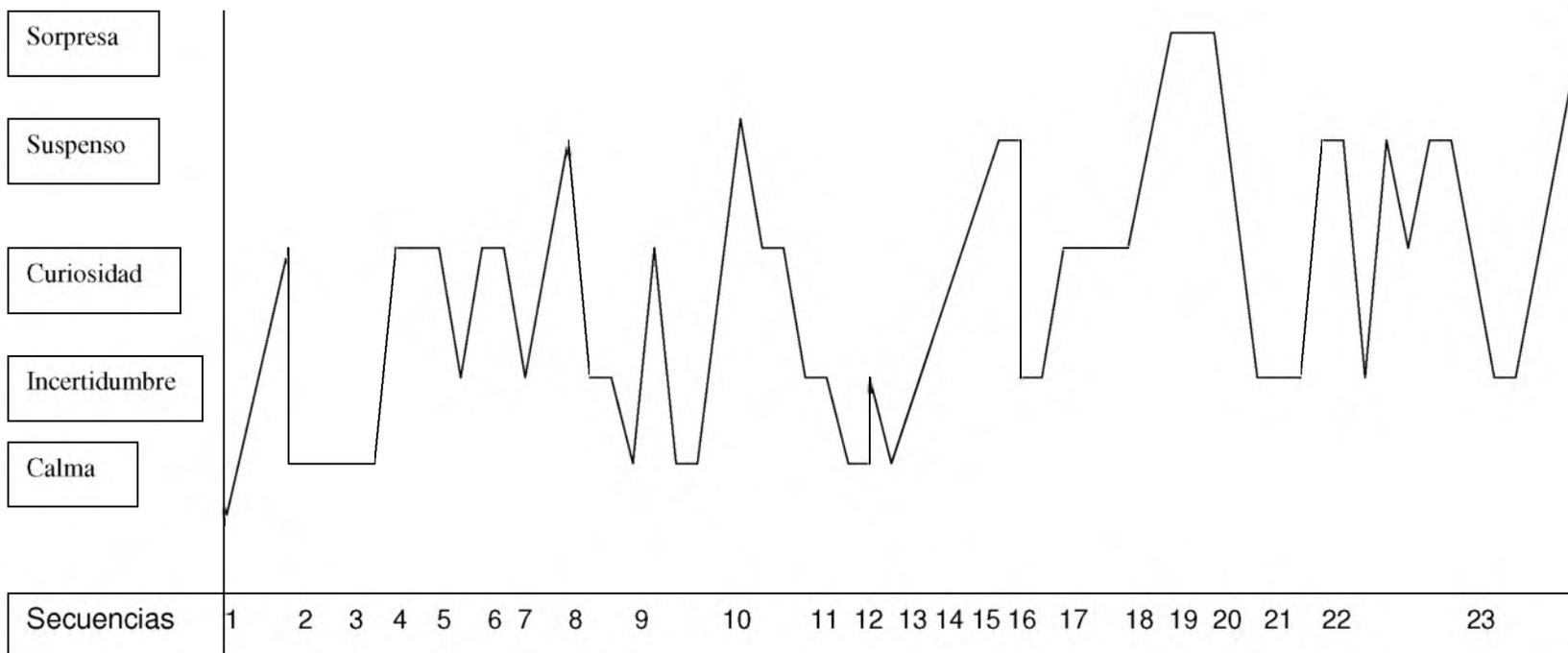
c. + + Tensión por conocimiento Ilimitado (+) Incertidumbre

12. Tarde, Taberna del Greco: Clara está e imagina la voz de Karín que dice que la ama

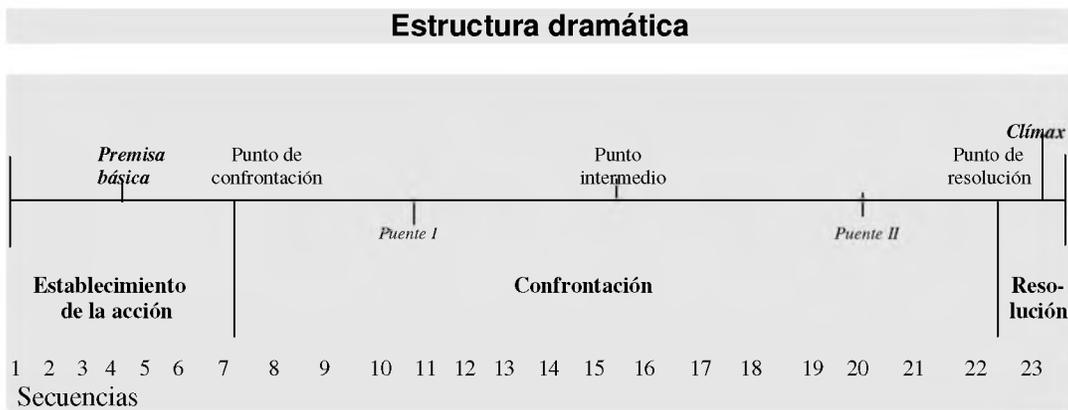
⁵³⁸ Calma temporal

•	a.	+	-	-----	Ilimitado	
					Incertidumbre	
•	13. Noche, casa de Karín: Éste llega y Clara duerme, tiene pesadillas, ha bebido					
•	a.	+	+	-----	Ilimitado (+)	
					Incertidumbre	
	14. Tarde, calles, restaurante: Ada convence a León de matar a Karín					
a.	+	+		-----	Ilimitado	Calma t.
b.	+	-			Tensión por conocimiento	Ilimitado (+)
						Incertidumbre
	15. Tarde, cuarto del Hotel del Prado: Ada intenta convencer a Karín de matar a León					
a.	-	-			Enigma	Ilimitado
						Curiosidad
	16. Noche, Calle, Cabaña de Ada. Karín y León van en coche hacia la cabaña; Karín mata a León					
•	a.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado (+)
	Suspense (-)					
b.	+	+			Tensión por conocimiento	Ilimitado (+)
c.	+	+			Tensión por conocimiento	Ilimitado (+)
						Suspense (-)
						Incertidumbre
	17. Noche, carretera, gasolinera, Hotel del Prado: Karín busca a Ada y ella le niega su presencia; Karín baja al lobby y mira las manos del pianista y luego las suyas					
•	a.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado (+)
	Incertidumbre					
•	b.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado (+)
	Incertidumbre					
c.	-	-			Enigma	Limitado (+)
						Curiosidad
	18. Noche, calle-casa de Karín: Karín pasa por una calle con neblina, llega a su casa y termina su relación con Clara					
•	a.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado (+)
	Incertidumbre*					
	19. Día, cuarto del Hotel del Prado: Ada quiere pagar a Karín 5 mil pesos por el asesinato de León, Karín la golpea y relata cómo la ha convertido en su cómplice enterrando el cadáver en su cabaña					
•	a.	-/+	+		Revelación por conocimiento	Limitado/ilimitado
						Sorpresa
	20. Día, notarías: anuncian a Ada la imprescindible firma de León para recibir la herencia					
•	a.	-/+	-/+		Revelación por conocimiento	Limitado/ilimitado
						Sorpresa
	21. Día, cuarto de Hotel del Prado: Ada convence a Karín de desenterrar el cuerpo					
•	a.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado
	Incertidumbre					
	22. Noche, cabaña, carretera: desenterran el cadáver y se mantienen a punto de ser descubiertos por un policía					
•	a.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado
	Incertidumbre					
•	b.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado
	Incertidumbre					
•	c.	+	+			Ilimitado
	Suspense					
	23. Noche, Hotel del Prado, casa de Karín, calle, jefatura de policía y depósito de cadáveres: la policía llega por Ada y por Karín para identificar un cadáver; Karín confiesa el asesinato y ambos quedan detenidos; Karín descubre que el cadáver que debía identificar es el de Clara					
•	a.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado
	Suspense (-)					
•	b.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado
	Suspense (-)					
•	c.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado
	Suspense (-)					
•	d.	+	+		-----	Ilimitado
						Calma t.
•	e.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado
	Suspense (-)					
•	f.	-	-		Enigma	Limitado
						Curiosidad
•	g.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado
	Suspense (-)					
•	h.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado
	Suspense (-)					
•	i.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado
	Incertidumbre					
•	j.	+	+		Tensión por conocimiento	Ilimitado
	Incertidumbre					
•	k.	-	-		Enigma	Limitado
						Curiosidad
•	l.	-/+	-/+		Revelación por conocimiento	Limitado/ilimitado
						Sorpresa

Parte 4
Niveles de suspenso de acuerdo a expectativas formales y efectos narrativos



Parte 5



Anexo IV

Relación de películas de crimen y suspenso, 1946-1955⁵³⁹

1. Crimen en la alcoba (1946, Emilio Gómez Muriel)
2. Su última aventura (1946, Gilberto Martínez Solares)
3. La devoradora (1946, Fernando de Fuentes)*
4. Ya tengo a mi hijo (1946, Ismael Rodríguez)
5. A media luz (Salón Fru fru) (1946, Antonio Mamplet)
6. La otra (1946, Roberto Gavaldón)*
7. Mujer (1946, Chano Urueta)
8. A la sombra del puente (1946, Roberto Gavaldón)
9. Que Dios me perdone (1947, Tito Davison)*
10. La diosa arrodillada (1947, Roberto Gavaldón)*
11. Pecadora (1947, José Díaz Morales)
12. De pecado en pecado (1947)
13. Nosotros los pobres (1947, Ismael Rodríguez)
14. Una aventura en la noche (1947, Rolando Aguilar)
15. El reino de los gánsters (1947, Juan Orol)
16. Gánsters contra charros (1947, Juan Orol)
17. Lazos de fuego (1948)
18. Revancha (1948, Alberto Gout)
19. Han Matado a Tongolele (1948, Roberto Gavaldón)
20. Media noche (1948, Tito Davison)
21. Cita con la muerte (1948, Jaime Salvador)
22. Salón México (1948, Indio Fernández)
23. Carta Brava (1948, Agustín P. Delgado)
24. La dama del velo (1948, Alfredo B. Crevena)
25. Ventarrón (1949, Chano Urueta)
26. Doña diabla (1949, Tito Davison)
27. Si fuera una cualquiera (1949, Ernesto Cortázar)
28. Opio (La droga maldita) (1949, Ramón Peón)
29. Las puertas del presidio (1949, Emilio Gómez Muriel)
30. La venenosa (1ª versión), (1949, Miguel Morayta)
31. Eterna agonía (1949, Julián Soler)
32. Ángeles del arrabal (1949, Raúl de Anda)
33. Cuatro contra el mundo (1949, Alejandro Galindo)
34. Hipócrita (1949, Miguel Morayta)
35. La gota de sangre (1949, Chano Urueta)*

⁵³⁹ No es una lista exhaustiva, sólo citamos las películas que pueden contextualizar y acercar al lector explayadamente al tema. En esta relación incluimos todos los géneros que evocan al crimen. Las películas marcadas con asterisco –aunque otras no marcadas acudan a esta categoría- son las más relevantes para nuestro estudio del suspenso. De todos los títulos escritos, 70 aproximadamente son los que tuvimos oportunidad de ver (y más de 10 que escapan al periodo); pero, en la medida de lo posible investigamos sobre el contenido de los demás, constatando con otras fuentes, pero principalmente con las sinopsis y comentarios de Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano*, México CONACULTA, 1992-1995. Cabe anotar que, por su contenido criminal o forma narrativa, incluimos alguna cinta no urbana como *Playa prohibida* o *El puerto de los siete vicios*.

36. Cabaret Shangai (1949, Juan Orol)
37. Aventurera (1949, Alberto Gout)
38. Cuando el alba llegue o fuego en la carne (1949, Juan J. Ortega)
39. No me quieras tanto (1949, Chano Urueta)
40. Los Olvidados (1950, Luis Buñuel)
41. El infierno de los pobres (1950, Juan Orol)
42. El desalmado (1950, Chano Urueta)
43. Crimen y castigo (1950, Fernando de Fuentes)
44. Islas Marías (1950, Emilio El Indio Fernández)
45. Quinto patio (1950, Raphael J. Sevilla)
46. El hombre sin rostro (1950, Bustillo Oro)*
47. Cuando acaba la noche (1950, Emilio Gómez Muriel)
48. Víctimas del pecado (1950, Emilio Indio Fernández)
49. El Ciclón del Caribe (1950, Ramón Pereda)
50. Corazón de fiera (1950, Ernesto Cortázar)
51. El camino del infierno (1950, Miguel Morayta)
52. Radiopatrulla (1950, Ernesto Cortazar)
53. Sensualidad (1950, Alberto Gout)
54. Casa de vecindad (1950, Juan Bustillo Oro)
55. El suavecito (1950, Fernando Méndez)*
56. En la palma de tu mano (1950, Roberto Gavaldón)*
57. Perdición de Mujeres (1950, Juan Orol)
58. Hombres sin alma (1950, Juan Orol)
59. Los amantes (1950, Fernando A. Rivero)
60. Pata de palo, (1950, Emilio Gómez Muriel)
61. Monte de Piedad (1950, Carlos Véjar)
62. Noche de perdición (1951, José Díaz Morales)
63. No niego mi pasado (Alberto Gout, 1951)
64. Quiero vivir (La muerte es mi pareja) (Alberto Gout, 1951)
65. Cárcel de mujeres (1951, Miguel M. Delgado)
66. La noche avanza (1951, Roberto Gavaldón)*
67. Paraíso robado (1951, Julio Bracho)*
68. El puerto de los siete vicios (1951, Eduardo Ugarte)
69. La huella de unos labios (1951, Bustillo Oro)*
70. La mujer desnuda (1951, Fernando Méndez)
71. Huracán Ramírez (1952, Joselito Rodríguez)
72. El Enmascarado de Plata (1952, René Cardona)
73. Dancing (1951, Miguel Morayta)
74. Mujeres de teatro (1951, René Cardona)
75. El dinero no es la vida (1951, José Díaz Morales)
76. La extraña pasajera (1952, Fernando A. Rivero)
77. ¡Amor que malo eres! (1952, José Díaz Morales)
78. El mensaje de la muerte (1952, Zacarías Gómez Urquiza)
79. El misterio del carro express (1952, Zacarías Gómez Urquiza)
80. El jugador (1952, Vicente Orona)
81. Traigo mi 45 (1952, Vicente Orona)
82. Los hijos de nadie (1952, Carlos Vejar)
83. Paco el Elegante (1951 Adolfo Fernández Bustamante)
84. Manos de seda (1951, Chano Urueta)
85. Apasionada (1952, Alfredo B. Crevena)

86. El (1952, Luis Buñuel)
87. El bruto (1952, Luis Buñuel)
88. Ley Fuga (1952, Emilio Gómez Muriel)
89. Cuando levanta la niebla (1952, Emilio Indio Fernández)*
90. Aventura en Río (Alberto Gout, 1952)
91. El jugador (1952, Vicente Oroná)
92. Nadie muere dos veces (1952, Luis Spota)
93. Frontera Norte (1953, Vicente Oroná)
94. Piel canela (1953, Juan J. Ortega)
95. El monstruo resucitado (1953, Chano Urueta)
96. As negro (1953, Fernando Méndez)
97. Romance de fieras (1953, Ismael Rodríguez)
98. Un nuevo amanecer (1953, Rogelio A. González)
99. El sindicato del crimen (1953, Juan Orol)
100. La perversa (1953, Chano Urueta)*
101. Tu vida entre mis manos (1954, Rafael J. Sevilla)
102. Bajo la influencia del miedo (1954, Juan Orol)
103. La sospechosa (1954, Alberto Gout)*
104. El asesino X (1954, Bustillo Oro)
105. Ensayo de un crimen (1955, Luis Buñuel)
106. El medallón del crimen (El 13 de oro) (1955, Bustillo Oro)*
107. Una piedra en el zapato (1955, Rafael Baledón)
108. Playa prohibida (1955, Julián Soler) (ojo no urbana)
109. Secretaria peligrosa (1955, Juan Orol)
110. Donde el círculo termina (1955, Alfredo B. Crevena)*

Anexo V

Relación de películas de crimen y suspenso desde los orígenes hasta 1960

1. Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec (1896, Gabriel Veyre)
2. El automóvil gris (1919, Enrique Rosas)
3. La banda del automóvil gris (o La dama enlutada) (1919, Ernesto Vollrat)

20's

4. Los encapuchados de Mazatlán (1920, Jesús H. Abitia)
5. Fanny o el robo de 20 millones (1922, Manuel Sánchez Valtierra)
6. La banda del Cinco de Oros (1926, Eduardo Urriola)
7. El tren fantasma (1927, Gabriel García Moreno)
8. El Puño de hierro (1927, Gabriel García Moreno)

30's

9. Contrabando (1931, Alberto Méndez)
10. Una vida por otra (1932, John H. Auer)
11. Águilas frente al sol (1932, Antonio Moreno)
12. El pulpo humano (1933, Jorge Bell)
13. Quién mató a Eva (1934, José Bohr)
14. Dos monjes (1934, Juan Bustillo Oro)
15. Mujeres sin alma (1934, Ramón Peón)
16. Luponini (o Luponini de Chicago) (1935, José Bohr)
17. Silencio sublime (1935, Ramón Peón)
18. No matarás (1935, Miguel Contreras)
19. Irma la mala (1936, Raphael Sevilla)
20. Marihuana el monstruo verde (1936, José Bohr)
21. La obligación de asesinar (1937, Antonio Helú)
22. La mancha de sangre (1937, Adolfo Best Maugard)
23. Mientras México duerme (1938, Alejandro Galindo)
24. Diablillos del arrabal (1938, Gabriel García Moreno)
25. Luna criolla (1938, Raphael J. Sevilla)
26. El crimen expreso (1938, Manuel Noriega)
27. Carne de cabaret (1939, Alonso Patiño Gómez)
28. El signo de la muerte (1939, Chano Urueta)
29. Los olvidados de Dios (1939, Ramón Peón)

40's

30. Virgen de media noche (1941, Alejandro Galindo)
31. Cuando los hijos se van (1941, Juan Bustillo Oro)
32. Flor de fango (1941, Juan J. Ortega)
33. El misterioso señor Maquina (1942, Chano Urueta)
34. El As negro (1943, René Cardona)
35. La mujer sin cabeza (1943, René Cardona)
36. El espectro de la novia (1943, René Cardona)
37. No matarás (1943, Chano Urueta)
38. Distinto amanecer (1943, Julio Bracho)

39. Tribunal de justicia (1943, Alejandro Galindo)
40. La sombra de Chucho el roto (1944, Alejandro Galindo)
41. El museo del crimen (1944, René Cardona)
42. Las abandonadas (1944, Indio Fernández)
43. Los misterios del hampa (1944, Juan Orol)
44. La culpable (1944, José Díaz Morales)
45. Crepúsculo (1944, Julio Bracho)
46. Los buitres sobre el tejado (o Los buitres (1945, Alberto Gout)
47. Ave de paso (1945, Celestino Gorostiza)
48. Crimen en la alcoba (1946, Emilio Gómez Muriel)
49. Su última aventura (1946, Gilberto Martínez Solares)
50. La devoradora (1946, Fernando de Fuentes)
51. Ya tengo a mi hijo (1946, Ismael Rodríguez)
52. A media luz (Salón Fru fru) (1946, Antonio Mamplet)
53. La otra (1946, Roberto Gavaldón)
54. Mujer (1946, Chano Urueta)
55. A la sombra del puente (1946, Roberto Gavaldón)
56. Que Dios me perdone (1947, Tito Davison)
57. La diosa arrodillada (1947, Roberto Gavaldón)
58. Pecadora (1947, José Díaz Morales)
59. De pecado en pecado (1947)
60. Nosotros los pobres (1947, Ismael Rodríguez)
61. Una aventura en la noche (1947, Rolando Aguilar)
62. El reino de los gánsters (1947, Juan Orol)
63. Gánsters contra charros (1947, Juan Orol)
64. Lazos de fuego (1948)
65. Revancha (1948, Alberto Gout)
66. Han Matado a Tongolele (1948, Roberto Gavaldón)
67. Media noche (1948, Tito Davison)
68. Cita con la muerte (1948, Jaime Salvador)
69. Salón México (1948, Indio Fernández)
70. Carta Brava (1948, Agustín P. Delgado)
71. La dama del velo (1948, Alfredo B. Crevena)
72. Ventarrón (1949, Chano Urueta)
73. Doña diabla (1949, Tito Davison)
74. Si fuera una cualquiera (1949, Ernesto Cortázar)
75. Opio (La droga maldita) (1949, Ramón Peón)
76. Las puertas del presidio (1949, Emilio Gómez Muriel)
77. La venenosa (1ª versión), (1949, Miguel Morayta)
78. Eterna agonía (1949, Julián Soler)
79. Ángeles del arrabal (1949, Raúl de Anda)
80. Cuatro contra el mundo (1949, Alejandro Galindo)
81. Hipócrita (1949, Miguel Morayta)
82. La gota de sangre (1949, Chano Urueta)
83. Cabaret Shangai (1949, Juan Orol)
84. Aventurera (1949, Alberto Gout)
85. Cuando el alba llegue o fuego en la carne (1949, Juan J. Ortega)
86. No me quieras tanto (1949, Chano Urueta)

50's

87. Los Olvidados (1950, Luis Buñuel)
88. El infierno de los pobres (1950, Juan Orol)
89. El desalmado (1950, Chano Urueta)
90. Crimen y castigo (1950, Fernando de Fuentes)
91. Islas Marías (1950, Emilio El Indio Fernández)
92. Quinto patio (1950, Raphael J. Sevilla)
93. El hombre sin rostro (1950, Bustillo Oro)
94. Cuando acaba la noche (1950, Emilio Gómez Muriel)
95. Víctimas del pecado (1950, Emilio Indio Fernández)
96. El Ciclón del Caribe (1950, Ramón Pereda)
97. Corazón de fiera (1950, Ernesto Cortázar)
98. El camino del infierno (1950, Miguel Morayta)
99. Radiopatrulla (1950)
100. Sensualidad (1950, Alberto Gout)
101. Casa de vecindad (1950, Juan Bustillo Oro)
102. El suavecito (1950, Fernando Méndez)
103. En la palma de tu mano (1950, Roberto Gavaldón)
104. Perdición de Mujeres (1950, Juan Orol)
105. Hombres sin alma (1950, Juan Orol)
106. Los amantes (1950, Fernando A. Rivero)
107. Pata de palo, (1950, Emilio Gómez Muriel)
108. Monte de Piedad (1950, Carlos Véjar)
109. Noche de perdición (1951, José Díaz Morales)
110. No niego mi pasado (Alberto Gout, 1951)
111. Quiero vivir (La muerte es mi pareja) (Alberto Gout, 1951)
112. Cárcel de mujeres (1951, Miguel M. Delgado)
113. La noche avanza (1951, Roberto Gavaldón)
114. Paraíso robado (1951, Julio Bracho)
115. El puerto de los siete vicios (1951, Eduardo Ugarte)
116. La huella de unos labios (1951, Bustillo Oro)
117. La mujer desnuda (1951, Fernando Méndez)
118. Huracán Ramírez (1952, Joselito Rodríguez)
119. Dancing (1951, Miguel Morayta)
120. Mujeres de teatro (1951, René Cardona)
121. El dinero no es la vida (1951, José Díaz Morales)
122. La extraña pasajera (1952, Fernando A. Rivero)
123. ¡Amor que malo eres! (1952, José Díaz Morales)
124. El mensaje de la muerte (1952, Zacarías Gómez Urquiza)
125. El misterio del carro express (1952, Zacarías Gómez Urquiza)
126. El jugador (1952, Vicente Orona)
127. Traigo mi 45 (1952, Vicente Oroná)
128. Los hijos de nadie (1952, Carlos Vejar)
129. Paco el Elegante (1951 Adolfo Fernández Bustamante)
130. Manos de seda (1951, Chano Urueta)
131. Apasionada (1952, Alfredo B. Crevena)
132. El Enmascarado de Plata (1952, René Cardona)
133. El (1952, Luis Buñuel)
134. El bruto (1952, Luis Buñuel)
135. Ley Fuga (1952, Emilio Gómez Muriel)
136. Cuando levanta la niebla (1952, Emilio Indio Fernández)

137. Aventura en Río (Alberto Gout, 1952)
138. El jugador (1952)
139. Nadie muere dos veces (1952, Luis Spota)
140. Frontera Norte (1953, Vicente Oroná)
141. Piel canela (1953, Juan J. Ortega)
142. El monstruo resucitado (1953, Chano Urueta)
143. As negro (1953, Fernando Méndez)
144. Romance de fieras (1953, Ismael Rodríguez)
145. Un nuevo amanecer (1953, Rogelio A. González)
146. El sindicato del crimen (1953, Juan Orol)
147. La perversa (1953, Chano Urueta)
148. Tu vida entre mis manos (1954, Rafael J. Sevilla)
149. Bajo la influencia del miedo (1954, Juan Orol)
150. La sospechosa (1954, Alberto Gout)...
151. El asesino X (1954, Bustillo Oro)
152. Ensayo de un crimen (1955, Luis Buñuel)
153. El medallón del crimen (El 13 de oro) (1955, Bustillo Oro)
154. Una piedra en el zapato (1955, Rafael Baledón)
155. Donde el círculo termina (1955, Alfredo B. Crevena)
156. Playa prohibida (1955, Julián Soler) (ojo no urbana)
157. Secretaria peligrosa (1955, Juan Orol)
158. Del brazo y por la calle (1955)
159. La máscara de carne (1956, Raúl de Anda)
160. México nunca duerme (1956, Alejandro Galindo)
161. Asesinos en la noche (1956, Miguel M. Delgado)
162. El teatro del crimen (1956, Alejandro Cortés)
163. Ladrón de cadáveres (1956, Fernando Méndez)
164. La mafia del crimen (1957, Julio Bracho)
165. La venenosa (2ª versión) (1957, Miguel Morayta)
166. Ladrones de niños (1957, Benito Alazraki)
167. Cabaret trágico (1957, Alfonso Corona Blake)
168. La rebelión de los adolescentes (1957, José Díaz Morales)
169. Una golfa (1957, Tulio Demicheli)
170. El hombre que logro ser invisible (1957, Alfredo B. Crevena)
171. Las aventuras de Carlos Lacroix (1958, Zacarías Gómez Urquiza)
172. Santo contra el cerebro del mal (1958, Joselito Rodríguez)
173. Santo contra hombres infernales (1958, Joselito Rodríguez)
174. El misterio de la cobra (1958, Zacarías Gómez Urquiza)
175. Infierno de almas (1958, Benito Alazraki)
176. Sábado negro (1958, Miguel M. Delgado)
177. Con el dedo en el gatillo (1958, Luis Spota)
178. El vengador (serial de Con el dedo en el gatillo) (1958, Luis Spota)
179. El dinamitero (1958, Luis Spota)
180. La mujer y la bestia (1958, Alfonso Corona Blake)
181. El tesoro de Chucho el Roto (1959, Gilberto Martínez Solares)
182. La maldición del Nostradamus (1959, Federico curiel)
183. Nostradamus y el destructor de monstruos (1959, Federico curiel)
184. Nostradamus el genio de las tinieblas (1959, Federico Curiel)
185. La sangre de Nostradamus (1959, Federico Curiel)
186. Senda prohibida (1959, Alfredo B. Crevena)

187. La llamada de la muerte (1959, Antonio Orellana)
188. En carne propia (1959, Juan J. Ortega)
189. El esqueleto de la señora Morales (1959, Rogelio A. González)
190. ¡Yo sabía demasiado! (1959, Julio Bracho)
191. Siguiendo pistas (1959, Zacarías Gómez Urquiza)
192. Servicio secreto (1959, Arturo Martínez)
193. Jugándose la vida (1959, Arturo Martínez)

Anexo VI

Ficha técnica de Películas⁵⁴⁰

A la sombra del puente

Producción (1946): Ramex, José M. Noriega; gerente de producción: Juan Mari; jefe de producción: Antonio Guerrero Tello.

Dirección: ROBERTO GAVALDÓN; asistente: Ignacio Villarreal; anotador: Jesús Marín.

Argumento: sobre la pieza *Winterset* de Maxwell Anderson; adaptación: Salvador Novo y José Revueltas.

Fotografía: Alex Phillips.

Música: Gonzalo Curiel.

Sonido: Nicolás de la Rosa.

Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Esther Fernández (Rosaura Nájera), David Silva (Antonio Cevallos, hijo), Rodolfo Landa (Braulio), Agustín Iruña (Antonio (Cevallos, padre), Andrés Soler (*El Tigre*), Arturo Soto Rangel (juez Salazar), Carlos López Moctezuma (secuaz), niña Mary Montoya, Manuel Noriega (Pedro), Rafael Icardo (licenciado), Fernando Soto *Mantequilla*, Gilberto González (secuaz), Guillermo Calles (vagabundo), Juan García (policía), José Elías Moreno (policía), Gerardo L. del Castillo, Víctor Velázquez, Ramón Sánchez, Margarito Luna, Raúl Guerrero.

¡Amor qué malo eres!

Producción (1952): Argel Films, Emilio Tuero; jefe de producción: Luis G. Rubín.

Dirección: JOSÉ DÍAZ MORALES; asistente: Luis Abadía.

Argumento y adaptación: José Díaz Morales y Carlos Sampelayo.

Fotografía: Ezequiel Carrasco; operador de cámara: Manuel Santaella.

Música: Gonzalo Curiel; canciones: Luis Marqueti ("Amor qué malo eres"), Mario Molina Montes ("Mil noches"), Mario Ruiz Armengol ("Adiós amor"), Gabriel Ruiz ("Viva el amor") y Gonzalo Curiel ("Mira cuántas cosas").

Sonido: Luis Fernández.

Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Noemí Wallace.

Edición: Fernando Martínez.

Intérpretes: Emilio Tuero (Carlos Durán), Emilia Guiú (Norka Holguín), José María Linares Rivas (*El Filántropo*), Evangelina Elizondo (Lilia de la Cueva), Arturo Martínez (*gangster*), Rosario Gálvez (Katy), Luis Aragón (jefe de policía), Mario Ruiz Armengol (Johnny), Eduardo Acuña (*bartender*), Manuel Casa- nueva, Rogelio Fernández, José Luis Rojas.

Filmada a partir del 21 de abril de 1952 en los estudios Tepeyac. Estrenada el 15 de enero de 1953 en el cine Ópera (una semana). Duración: 85 minutos.

A media luz (Salón Fru Fru)

Producción (1946): CLASA Films Mundiales; productor asociado: Felipe Subervielle; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: ANTONIO MAMPLET; asistente: Felipe Palomino.

Argumento: Antonio Momplet; adaptación: Rafael Solana.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Gonzalo Curiel; canciones: "Canta el son" de Gonzalo Curiel, "Esta noche me emborracho" de Enrique Santos Discépolo, "Adiós muchachos", "El porteño", "A media luz", "Si soy así", "Azabache" coreografía: Julien de Meriche e Irma Bonola.

Sonido: Rafael Ruiz Esparza y José de Pérez.

Escenografía: Jorge Fernández; vestuario: Royer; maquillaje: Elda Loza.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Hugo del Carril (Miguel), Sara Guash (*Coquitos*), Carmen Montejo (Susana), Fanny Schiller (*Fru Fru*), Felipe Montoya (don Felipe), Antonio Palacios (*Atole*), Jorge Mondragón (inspector Maldonado), Manuel Noriega (Juan Pitas, pianista), José Ángel Espinosa *Ferrusquilla*.

Filmada a partir del 8 de julio de 1946 en los estudios CLASA. Estrenada el 15 de enero de 1947 en el cine Chapultepec (dos semanas). Duración: 97 minutos.

Ángeles del arrabal

Producción (1949): Raúl de Anda; jefe de producción:

Enrique L. Morfín.

Dirección: RAÚL DE ANDA; asistente: Américo Fernández.

Argumento: Raúl de Anda; adaptación: Roberto O'Quigley y Fernando Méndez.

Fotografía: Ignacio Torres.

Música: Manuel Esperón; canciones: Alfonso Esparza Oteo.

Sonido: Eduardo Fernández.

Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Enrique Hutchinson.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Sofía Álvarez (*La Tapalía*), David Silva (*El Nene*), Carlos López Moctezuma (Morán), Carmen González

⁵⁴⁰ Todas las fichas técnicas están tomadas de Emilio García Riera, *HDCM*. Las fichas de *Que Dios me perdone* y de *En la palma de tu mano* no fueron incluidas en este anexo; no obstante, sí incluimos *Distinto amanecer* porque, pese a escapar del periodo de nuestro corpus de películas, fue citada constantemente a lo largo del trabajo.

(Dolores), Víctor Parra (*El Suavecio*), Sara Montes (Lucha), José Elías Moreno (*El Aguador*), José Muñoz (don Miguel), Julia Alonso (*La Gachó*), Araceli Julián (*La Jarocha*), Pascual García Peña (*El Misterioso*), Isabel del Puerto, Gloria Cansino, Gonzalo Ruiz.

Filmada a partir del 25 de abril de 1949 en los estudios Azteca con un costo aproximado de 350 mil pesos. Estrenada el 26 de agosto de 1949 en el cine Mariscal (dos semanas). Duración: 105 minutos.

Apasionada

Producción (1952): Filmex, Gregorio Walerstein y Alfredo Ripstein, Jr.

Dirección: ALFREDO B. CREVENNA; asistente: Mario Llorca.

Argumento: Silvia Guerrico; adaptación: Edmundo Báez.

Fotografía: José Ortiz Ramos.

Música: Carlos Tirado, con un concierto de Ravel.

Sonido: José de Pérez.

Escenografía: Jorge Fernández; vestuario: Consuelo Múgica; maquillaje: Sara Herrera.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: Jorge Mistral (José Silva o Esteban Zabaleta), Leticia Palma (Delia Campobello), Miguel Torruco (Pablo de la Garza), Elda Peralta (Gloria), Carlos Múzquiz (inspector Ramírez), Lupe Carriles (la ciega), Juan Orraca (director de la película), Charles Rooner (doctor), Armando Velasco, Enrique del Castillo (el verdadero José Silva), Álvaro Matute (productor), Óscar Ortiz de Pinedo (maquillista), David Lama, Julien de Meriche, Jorge Arriaga, Guillermo Bravo Sosa, Antonio Valdés, Rafael Torres Heredia (*El Soldado* (bailarín), Manuel *Loco* Valdés (bailarín).

Filmada a partir del 31 de marzo de 1952 en los estudios San Ángel. Estrenada el 10 de octubre de 1952 en el cine Orfeón (una semana). Duración: 100 minutos.

As Negro

Producción (1953): Filmex, Antonio del Castillo; productor asociado: doctor Ramón Echenique; gerente de producción: Saíd Slim; jefe de producción: Manuel Rodríguez.

Dirección: FERNANDO MÉNDEZ; asistente: Ignacio Villarreal; anotador: Javier Carreño.

Argumento: Roberto Romaña; adaptación: Ramón Obón y Fernando Méndez.

Fotografía: Raúl Martínez Solares; operador de cámara: Cirilo Rodríguez; alumbrador: Carlos Nájera.

Música: Sergio Guerrero; Chucho Martínez Gil ("El escapulario"), Sergio Guerrero ("Sinfonía rítmica" y "Mambo") y

Vicente Garrido ("Quiero cantar"); coreografía: José Silva.

Sonido: James L. Fields, Jesús González Gancy y Galdino Samperio.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; decorador: José G. Jara; vestuario: Julio Chávez; maquillaje: Sara Herrera.

Edición: Rafael Ceballos; ayudante: Eufemio Rivera,

Intérpretes: Antonio Badú (Germán Acaro *As Negro*/ Julio Acaro), Mercedes Barba (Laura Cisneros o Yolanda Ríos), René Cardona (*Antillano*), Carolina Barret (Flora *La Colegiala*), Alberto Carriere (esbirro), Carlos Múzquiz (*Muñeco*, esbirro), Guadalupe Legorreta (Elena), Roberto G. Rivera (*Mariachi*, esbirro), niño Jaime González Quiñones, Víctor Alcocer (abogado), José Slim Karam, Enrique del Castillo (Eduardo), Jorge Sareli (empleado de hotel), Héctor Mateos (maestro), Guillermo Álvarez Bianchi (el español), Pascual García Peña (*Rana*, presidiario), Manuel Casanueva (médico), Ramón Sánchez (presidiario), Emilio Ganbay (maestro mecánico en la cárcel), Chel López y, en números musicales, Fernando Fernández y Trío Los Mexicanos.

Filmada a partir del 2 de noviembre de 1953 en los estudios San Ángel. Estrenada el 11 de noviembre de 1954 en el cine Palacio Chino (una semana). Duración: 92 minutos. Autorización A.

Aventurera

Producción (1949): Producciones Calderón, Pedro A. Calderón y Guillermo Calderón; gerente de producción: César Pérez Luis.

Dirección: ALBERTO GOUT; asistente: Manuel Muñoz.

Argumento: Álvaro Custodio; adaptación: Álvaro Custodio y Carlos Sampelayo.

Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Rosalío Solano.

Música: Antonio Díaz Conde; arreglos musicales: Antonio Díaz Conde y Dámaso Pérez Prado; canciones: "Aventurera", de Agustín Lara, "Frenesí", de Alberto Domínguez, "Adiós", "Amor de medianoche", "En un mercado persa", "Contigo", sambas "Sigui Sigui" y "Chiquita Banana", "Arrímate, cariño"; coreografía: Julien de Meriche.

Sonido: Javier Mateos.

Escenografía: Manuel Fontanais; vestuario: José Díaz *Pepito*; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Alfredo Rosas Priego.

Intérpretes: Ninón Sevilla (Elena Tejero), Tito Junco (Lucio Sáenz, *El Guapo*), Andrea Palma (Rosaura), Rubén Rojo (Mario), Miguel Inclán (*El Rengo*), Jorge Mondragón (Facundo Rodríguez), Maruja Grifeil (Consuelo, madre de Elena), Luis López Somoza (Ricardo), María Gentil Arcos (Petra), Miguel Manzano, Armando Osorio, Arturo Soto Ureña, José Ruiz Vélez; intervenciones musicales: Pedro Vargas, Ana María González, Los Angeles del Infierno, Trío Los Panchos, Ray Montoya y su orquesta.

Filmada a partir del 28 de noviembre de 1949 en los estudios Churubusco. Estrenada el 18 de octubre de 1950 en el cine Mariscal (dos semanas). Duración: 101 minutos.

Aventura en Río

Producción (1952): Producciones Calderón, Pedro A. Calderón y Guillermo Calderón.

Dirección: ALBERTO GOUT; asistente: Jesús Marín (en México) y Paulino Machado (en el Brasil).

Argumento: Álvaro Custodio; adaptación: Álvaro Custodio y José Carbó.

Fotografía: Alex Phillips.

Música: Antonio Díaz Conde; canciones "Magdalena", "Moreno, moreninho", "Pajarito Zum Zum", "Sa Sa Saricando" y otras; coreografía: Ninón Sevilla y Jorge Harrison.

Sonido: Javier Mateos.

Escenografía: Manuel Fontanals; vestuario: Angelita del Río, sobre diseños de Armando Valdés Peza; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Alfredo Rosas Priego.

Intérpretes: Ninón Sevilla (Alicia o Nelly), Luis Aldás (Jorge *El Piraña*), César del Campo (*El Muñeco*), Víctor Junco (doctor Ignacio Pendás), Anita Blanch (Julia), Jorge Mondragón (Inspector Alves), Carolina Barret (cabaretera), Glaucé Eldde (Rosa), Octavio Arias (piloto Felipe Ríos), José Chávez Trowe (mesero); intervenciones musicales: Los Ángeles del Infierno voz de Jorge Goulart.

Filmada a partir del 26 de mayo de 1952 en los estudios Churubusco y en Río de Janeiro. Estrenada el 2 de mayo de 1953 en el cine Mariscal (dos semanas). Duración: 95 minutos.

Bajo la influencia del miedo (o Gangsterismo en el deporte)

Producción (1954): España Sono Films, Juan Orol; gerente de producción: Rafael Plaza Balboa.

Dirección: JUAN OROL; asistente: Julián Cisneros Tamayo.

Argumento y adaptación: Juan Orol.

Fotografía: Agustín Martínez Solares.

Música: Manuel Esperón; canciones: Manuel Esperón y Jesús Díaz.

Sonido: Rodolfo Benítez.

Escenografía: Manuel Fontanals; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: Rosa Carmina (Marbella o *Kalía la Egipcia*), Juan Orol (Tony Carpio), Arturo Martínez (*El Bronco*), José Pulido (Malato), Víctor Alcocer (Pontoni), Rafael Plaza Balboa, *Babe* Vázquez (él mismo), Pancho Rosales (él mismo), *Kid Anáhuac* (él mismo), *El Vaquero de Caborca* (él mismo), Carlos Malacara, Salvador Lozano, niño Florencio Alcocer; intervenciones musicales: Juanita Riverón, José Luis Aguirre *Trotsky*.

Cabaret Shanghai

Producción (1949): España Sono Films, Juan Orol; jefe de producción: Jorge Cardeña.

Dirección: JUAN OROL; asistente: Julián Cisneros Tamayo.

Argumento y adaptación: José G. Cruz; diálogos adicionales: Juan Orol.

Fotografía: Domingo Carrillo; operador de cámara:

Felipe Mariscal.

Música: Antonio Rosado; canciones: Consuelo Velázquez ("Amar y vivir" y "Será por eso"), José L Rangel ("¡Ay, qué mango!"), Armando Valdespí ("Si me quieres, te quiero"), Pablo Valdés Hernández ("Conozco a los dos"), Alberto Domínguez ("Mala noche").

Sonido: Francisco Alcayde.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Carmen Palomino.

Edición: Juan José Marino.

Intérpretes: Rosa Carmina (Mary Ruth), Juan Orol (Tony), Roberto Romaña (Alfredo), Manuel Arvide (inspector), Amparo Arozamena (callejera),

Salvador Quiroz (comisario), Juanita Riverón (Rita), Tana Lynn (gringa), Amelia Wilhelmy (borracha), Rafael Icardo (médico), Armando Arriola (*Polilla*), Marco de Carlo (Marcos), Víctor Alcocer (camarero), José Pardavé, Tony Flandes, Roberto Corell, Carlos Rincón Gallardo, Genaro de Alba, Pedro Ibarra, Víctorio Blanco, Luis López Somoza, José Luis Aguirre *Trotsky*.

Filmada a partir del 24 de noviembre de 1949 en los estudios Azteca. Estrenada el 31 de agosto de 1950 en el cine Atlas (una semana). Duración: 96 minutos.

Camino del infierno

Producción (1950): Miery Brooks, Felipe Mier y Óscar J. Brooks.

Dirección: MIGUEL MORAYTA; asistente: Luis Abadía; anotador: Miguel Ortega.

Argumento: Luis Spota; adaptación: Miguel Morayta. Fotografía: Ignacio Torres; operador de cámara: Andrés Torres; alumbrador: Lupe García.

Música: Luis Hernández Bretón; canciones: Carlos Crespo ("Amor de una noche" e "Hipócrita"), Fernando García y Jacobo S. Morcillo ("Una mirada y unas palabras"), Manuel S. Acuña ("Flor deshojada"), E. Pacheco ("Presentimiento"), Chucho Palacios y Gabriel Luna ("Nuestra desgracia") y Alex Tovar ("Panchito e' ché").

Sonido: Francisco Alcayde y Jesús González Gancy.

Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Sara Herrera.

Edición: José W. Bustos.

Intérpretes: Pedro Armendáriz (Pedro Uribe), Leticia Palma (Leticia), Wolf Ruvinskis (Tony), Ramón Gay (León), Arturo Soto Rangel (doctor Fausto), Lupe Inclán (doña Chole), Manolo Calvo (besado por Leticia), Dora María (Consuelo, cantante), Armando Velasco (don Fermín), Pascual García Peña (Bruno Landeros, secuaz de Pedro), Ignacio Villalazo, Guillermo Samperio (gendarme), Fernando Galiana (boletero del cine), Edmundo Espino (jefe de policía), José Chávez Trowe (secuaz de Pedro), Francisco Pando (Juanito, cantinero), Trío Cantarrecio, Trío Los Jaibos, Facundo Rivero y su cuarteto.

Filmada a partir del 21 de septiembre de 1950 en los estudios Tepeyac. Estrenada el 29 de junio de 1951 en el cine Orfeón (dos semanas). Duración: 90 minutos.

Cárcel de mujeres

Producción (1951): Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan; jefe de producción: José Luis Busto.

Dirección: MIGUEL M. DELGADO; asistente: Mario Llorca.

Argumento: Rogelio Barriga Rivas; adaptación: Mauricio Magdaleno y Max Aub.

Fotografía: Raúl Martínez Solares; operador de cámara: Cirilo Rodríguez.

Música: Raúl Lavista.
Sonido: Rodolfo Benítez y Rafael Ruiz Esparza.
Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Ana Guerrero.
Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Sara Montiel (Dora), Miroslava (Evangelina Ocampo), Katy Jurado (Lupe), María Douglas (mayora), Mercedes Soler (Rosa), Elda Peralta (reclusa que mata a la mayora), Emma Roldán (Petrona), Eufrosina García *La Flaca* (Araceli Gómez Mondragón *La Chicle*), Pepita Morillo (reclusa), Gloria Morel (Gloria), María Gentil Arcos (policía), Luis Beristáin (doctor Julio Guzmán), Tito Junco (Alberto Sánchez), Eduardo Alcaraz (teniente de policía), Miguel Manzano (director de la cárcel), José Pardavé (taxista), Ángel Infante (marido de Gloria), Lupe Carriles (Ester Martínez Campos, reclusa), Cecilia Leger y Elodia Hernández (reclusas), Salvador Quiroz (director de prisión), Eva Garza (cantante), Arturo Martín del Campo.

Filmada a partir del 22 de marzo en los estudios CLASA con un costo aproximado de 600 mil pesos. Estrenada el 28 de septiembre de 1951 en el cine Orfeón (dos semanas). Duración: 83 minutos.

Carta Brava

Producción (1948): Francisco Iracheta; gerente de producción: Luis Busto; jefe de producción: Enrique M. Hernández.
Dirección: AGUSTIN P. DELGADO; asistente: Winfield Sánchez; anotador: Manuel Ortega.

Argumento y adaptación: José G. Cruz; guión: Agustín P. Delgado.

Fotografía: Domingo Carrillo; operador de cámara: Felipe L. Mariscal; alumbrador: Enrique Wallace.

Música: Gonzalo Curiel; canciones: Gonzalo Curiel ("Me acuerdo de ti"), Chucho Monge ("Lamento") y José G. Cruz ("Rey de arrabal").

Sonido: James L. Fields, Rodolfo Solís y Galdino Samperio.

Escenografía: José Rodríguez Granada; muebles: Francisco Zárraga; maquillaje: Sara Herrera.

Edición: Juan José Marino; asistente: Eufemio Rivera.

Intérpretes: Emilia Guiú (Estela Smith o Annie), Carmen Molina (Nora), Carlos López Moctezuma (Tony Malo), Roberto Romaña (Roberto, *Carta Brava*), José G. Cruz (Héctor), Juan García (Gorila), José Ángel Espinosa *Ferrusquilla* (Gilberto), Su Muy Key (la china), Raquel Díaz de León (cabaretera), Miguel Manzano y Antonio Bravo (secuaces de Tony), Juan Pulido (jefe de policía), Dolores Tinoco, José Muñoz (Juan), Jorge Arriaga (obrero), Roberto Y. Palacios (chino del fumadero), Adalberto de la Torre= Alberto Mariscal (policía), Germán Cartaya, Leopoldo Blum, León Barroso (secuaz de Tony), Ramón Pandal, José J. Lejarazo, José Escanero (vendedor del garage), Carmen Guillén, Roberto Corell, Diana Gari, Olga Chaviano (bailarina) y, en aparición incidental, José Luis Menéndez *El Corbatón*.

Filmada a partir del 8 de noviembre de 1948 en los estudios CLASA. Estrenada el 25 de mayo de 1949 en el cine Soto (una semana). Duración: 90 minutos.

Casa de vecindad

Producción (1950): Orofilms, Juan Bustillo Oro y Gonzalo Elvira; gerente de producción: Raúl Elvira; subgerente: Gonzalo Elvira, Jr.; jefe de producción:

José Alcalde Gámiz.

Dirección: JUAN BUSTILLO ORO; asistente: Valerio Olivo.

Argumento: Fernando de Fuentes, Fernando del Corral y Juan Bustillo Oro; adaptación: Juan Bustillo Oro.

Fotografía: Jorge Stahl, Jr.; operadores de cámara: Carlos Carbajal y León Sánchez.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: Javier Mateos y Jesús González Gancy.

Escenografía: Javier Torres Torija; maquillaje: Elda Loza.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: David Silva (Ramón Domínguez *El Sabroso*), Mercedes Barba (Carmela *La Brava*), Andrés Soler (Clemente García), Irma Torres (Ester), Luis Beristáin (doctor Guevara), Lupe Inclán (Petra), Queta Lavat (Rosita), Matilde Palou (Loreto), Eugenia Galindo (Blandina), Miguel Manzano (don Panchito *El Sultán*), Prudencia Grifeli (doña Leonor), Fernando Casanova (Manolo), Arturo Martínez (Rafael), Tony Díaz (Felipe Hernández), Pepe Nava (hijo de Petra), Humberto Rodríguez (actuario), Francisco Reiguera (abogado), Lupe del Castillo (Francisca), Nicolás Rodríguez, Jr., Vélquiz Mora, Elisa Christy, Ivonne Adorée, Kika Meyer, Carmen Guillén, María Luisa Smith, Joaquín Roche, Jr., Miguel Funes, Jr., Julio Daneri.

Filmada del 23 de octubre al 11 de noviembre de 1950 en los estudios Tepeyac. Estrenada el 8 de febrero de 1951 en el cine Mariscal (una semana). Duración: 113 minutos.

Cita con la muerte

Producción (1948): Modesto Pascó; jefe de producción: Paul Castelain.

Dirección: JAIME SALVADOR; asistente: Jaime L. Contreras.

Argumento y adaptación: Jaime Salvador.

Fotografía: Ezequiel Carrasco.

Sonido: José B. Carles.

Escenografía: José Rodríguez Granada; maquillaje: Sara Herrera.

Edición: José W. Bustos.

Intérpretes: Carmen Montejo (Carmen), Fernando Fernández (doctor Ernesto Peralta), Rodolfo Landa (Fernando Mariles), Lilia Prado (Mercedes, *La Güera*), José María Linares Rivas (don Felipe Morales), Rafael Alcayde (*El Alacrán*), Dalia Iñiguez (Matilde), Olga (Guillot *La Mulata*), Alejandro Cobo (Pedroza), Juan Pulido.

Filmada a partir del 26 de agosto de 1948 en los estudios Churubusco con un costo aproximado de 300 mil pesos. Estrenada el 22 de junio de 1949 en los cines Insurgentes y Soto (una semana).

Corazón de fiera

Producción (1950): Producciones Dyana, Fernando de Fuentes; productor asociado: Gonzalo Elvira; productor ejecutivo: Fernando de Fuentes, Jr.; jefe de producción: José Alcalde Gámiz.

Dirección: ERNESTO CORTÁZAR; asistente: Jaime L. Contreras; anotador Javier Carreño.
Argumento: Luis Spota; adaptación Ernesto Cortázar.
Fotografía: Jorge Stahl, Jr.; operador de cámara: Carlos Carbajar; ayudante: León Sánchez; alumbrador Horacio Calvillo.

Música Manuel Esperón; canciones Gilberto Urquiza y Manuel Esperón ("Mala sangre" y "Tómalo con calma").
Sonido: Javier Mateos y Jesús González Gancy.
Escenografía: Javier Torres Torija; ayudante Alberto Ladrón de Guevara; maquillaje: Elda Loza.
Edición: Jorge W. Bustos; ayudante: Manuel Guerrero.
Intérpretes: Antonio Badú (*Chato* René o Luis del Rosal), Rita Macedo (Leda), Lilia Prado (Magda), Arturo Martínez (Samuel Ibáñez), Ramón Gay (Pepe *Oros*), Ángel Infante (Benjamín), Fernando Galiana (el que trae las ficheras), Salvador Quiroz (jefe de policía), Kitty Alatríste (Paola, fichera), Eduardo Vivas (cirujano), Emilio Garibay (El Coco, contrabandista), Agustín Fernández (Tomás *El Grande*), Hermanos Norton (bailarines).

Filmada a partir del 21 de agosto de 1950 en los estudios Tepeyac. Estrenada el 21 de febrero de 1951 en el cine Nacional (una semana). Duración: 90 minutos.

Crimen en la alcoba

Producción (1946): CLASA Films Mundiales; productor ejecutivo: Gustavo E. Candiani; jefe de producción: Ricardo Beltrí.

Dirección: EMILIO GÓMEZ MURIEL; asistente: Valerio Olivo.
Argumento: Jesús Cárdenas; adaptación: Emilio Gómez Miguel y Rafael Solana.
Fotografía: Raúl Martínez Solares.
Música: Eduardo Hernández Moncada.
Sonido: Jesús González Gancy, José de Pérez y Manuel Esperón.
Escenografía: Jorge Fernández; vestuario: Royer; maquillaje: Elda Loza.
Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Rafael Baledón (Oscar Rojas), Carmen Montejo (Marta Carvajal), Ernesto Alonso (Federico Alarcón), Andrés Soler (Marcos Ortega), Carlos Orellana (don Trinidad), Felipe Montoya (señor Esteva, administrador) José Morcillo (señor Carvajal), Carlos Aguirre (investigador), Ramón Gay (policía), Humberto Rodríguez (portero).

Filmada a partir del 6 de mayo de 1946 en los estudios CLASA. Estrenada el 17 de octubre de 1946 en el cine Palacio (una semana). Duración 82 minutos.

Crimen y castigo

Producción (1950): Fernando de Fuentes; productor ejecutivo: Fernando de Fuentes, Jr.; jefe de producción: José Alcalde Gámiz.

Dirección: FERNANDO DE FUENTES; asistente: Valerio Olivo.
Argumento: sobre la novela de Fiódor Dostoievski; adaptación: Paulino Masip.
Fotografía: Jorge Stahl, Jr.; alumbrador: Horacio Calvillo.
Música: Raúl Lavista, con temas de Chaikovski.
Sonido: Javier Mateos y Jesús González Gancy.
Escenografía: Javier Torres Torija; decorador: José Llamas Ultreras; maquillaje: Elda Loza.
Edición: José W. Bustos.

Intérpretes: Roberto Cañedo (Ramón Bernal), Lilia Prado (Sonia), Carlos López Moctezuma (Porfirio Marín), Luis Beristáin (Carlos Chávez), Elda Peralta (María), Fanny Schiller (doña Lucrecia), Guadalupe o Lupe del Castillo (Lorenza), Juan Pulido (Pedro Luquín), Nicolás Rodríguez (don Nacho), Salvador Quiroz (cantinero), José Escanero (portero), Humberto Rodríguez (médico), Ramón Sánchez.

Filmada a partir del 21 de noviembre de 1950 en los estudios CLASA y en locaciones del D.F. Estrenada el 5 de julio de 1951 en el cine Mariscala (dos semanas). Duración: 104 minutos.

Cuando acaba la noche (antes, *Al morir el alba*)

Producción (1950): Alameda Films, Alfredo Ripstein, Jr.; asistente de producción: Miguel Hernández Cajigal; jefe de producción: José Luis Busto.

Dirección: EMILIO GÓMEZ MURIEL; asistente: Julio Cahero; anotador: Humberto Gavaldón.
Argumento: Isaac Díaz Araiza; adaptación: Jesús Cárdenas y Jesús Camacho =Pedro de Urdimalas.
Fotografía: Ezequiel Carrasco; alumbrador: Mariano García.
Música: Manuel Esperón; canciones: Gabriel Luna de la Fuente ("Ay de mí"), Ramón Márquez ("Mambolandia"), Manuel Esperón y Pedro de Urdimalas ("Amorcito corazón"), Mariachi Vargas ("El rielero") y Los Trincas ("La carcajada").
Sonido: Rodolfo Solís y Enrique Rodríguez.
Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Dolores Camarillo.
Edición: Carlos Savage; asistente: Alberto Savage.

Intérpretes: David Silva (Gabriel Moreno), Rafael Baledón (Federico García Briseño), Lilia Prado (Consuelo González), Oscar Pulido (Fermín), Carlos Múzquiz, Enriqueta Reza, Aurora Segura, Pedro de Urdimalas, Jorge Arriaga, Mercedes Soler, Juan Orraca, Jaime Valdés, Lucha Palacios, niño Luis Ornelas; intervenciones musicales: Las Dolly Sisters, Los Trincas.

Filmada a partir del 27 de marzo de 1950 en los estudios Azteca. Estrenada el 14 de junio de 1950 en el cine Nacional (una semana). Duración: 88 minutos.

Cuando el alba llegue o Fuego en la carne (antes, *Fuego en la sangre*)

Producción (1949): Compañía Cinematográfica Mexicana, Juan J. Ortega; gerente de producción: Ignacio Díaz Carreón; jefe de producción: Paul Castelain.

Dirección: JUAN J. ORTEGA; asistente: Manuel Muñoz.
Argumento: Ramón Obón; adaptación: Juan J. Ortega y Ramón Obón.
Fotografía: Ezequiel Carrasco; operador de cámara: Manuel Santaella.

Música: Gonzalo Curiel; canciones: Nico Saquito ("Los tres movimientos"), Silvestre Méndez ("Cabio Cile", "Suave" y "Ronco"), Roque Carabajo ("Recuerdos de ti"), Justí Barreto ("Eso es"), María Valdez ("Cansado de ti") y Heivelto Martins ("Caminemos").

Sonido: Javier Mateos y Galdino Samperio.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: Rafael Baledón (Emilio), Mercedes Barba (Raquel), Jorge Ancira (Enrique), Alejandro Cobo (Fiorello), Nelly Montiel (Nelly), Carlos Riquelme (detective), José Pulido (Adolfo), Chel López (*gangster*) Roberto Y. Palacios (Pedro, chofer), Joaquín Roche, Guillermo Bravo Sosa, Luis M. Jarero, Pedro Mago Septián, *Tapatio* Méndez; intervenciones musicales: Silvestre Méndez y su orquesta, Trío Los Panchos.

Filmada a partir del 28 de abril de 1949 en los estudios Churubusco con un costo aproximado de 300 mil pesos.

Estrenada el 24 de marzo de 1950 en el cine Insurgentes (una semana). Duración: 88 minutos.

Cuando levanta la niebla

Producción (1952): Tele Voz, Miguel Alemán, Jr.; gerente de producción: Luis Leal Solares; jefe de producción: Antonio Guerrero Tello.

Dirección: EMILIO FERNÁNDEZ; asistente: Julio Cahero.

Argumento: Íñigo de Martino y Adolfo Torres Portillo; adaptación: Julio Alejandro.

Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Ignacio Romero.

Música: Antonio Díaz Conde.

Sonido: José B. Caries y Galdino Samperio.

Escenografía: Manuel Fontanals; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Arturo de Córdova (Pablo Aldama), María Elena Marqués (Silvia), Columba Domínguez (Ana), Tito Junco (José Fuentes o Alberto Rivera), Arturo Soto Rangel (tío Carlos), Julio Villarreal (doctor Arias), Wolf Ruvinskis (enfermo), Linda Cristal.

Filmada a partir del 12 de mayo de 1952 en los estudios Churubusco. Estrenada el 25 de diciembre de 1952 en el cine Chapultepec (cuatro semanas). Duración: 100 minutos.

Cuatro contra el mundo

Producción (1949): Producciones Azteca, César Santos Galindo; gerente de producción: Fernando García Torres; jefe de producción: Guillermo Alcayde; auxiliar: J. Alfonso Chavira.

Dirección: ALEJANDRO GALINDO; asistente: Moisés M. Delgado.

Argumento: Alejandro Galindo y Gunther Gerszo; adaptación: Alejandro Galindo.

Fotografía: Agustín Martínez Solares; operador de cámara: José Antonio Carrasco.

Música: Gustavo César Carrión.

Sonido: Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez.

Escenografía: Gunther Gerszo; asistente: Roberto Silva; maquillaje: Margarita Ortega.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Víctor Parra (Paco Mendiola), Leticia Palma (Lucrecia), Tito Junco (Máximo), José Pulido (Toní Gil), Manuel Dondé (*Lagarto*), Sara Montes (amante de Toni), José Elías Moreno (inspector Canseco), Rafael Icardo (cajero Mantecón), Salvador Quiroz (general), Jorge Arriaga, Conchita Gentil Arcos, Bruno Márquez, Manuel de la Vega, Ángel Infante (chofer de la camioneta asaltada).

Filmada a partir del 10 de octubre de 1949 en los estudios Azteca. Estrenada el 6 de abril de 1950 en el cine Orfeón (una semana). Duración: 100 minutos.

Dancing (Salón de baile)

Producción (1951): Producciones Zacarías, Gonzalo Elvira y Mario A. Zacarías; productor asociado: Raúl Mendizábal; gerentes de producción: José Llamas Ultreras y Anuar Badín; ayudante: Gonzalo Elvira, Jr.; jefe de producción: José Alcalde Gámiz.

Dirección: MIGUEL MORAYTA; asistente: Valerio Olivo; anotador: Javier Carreño.

Argumento: José G. Cruz; adaptación: Miguel Morayta.

Fotografía: Jorge Stahl, Jr. y Alex Phillips; operadores de cámara: Carlos Carbajal y Leobardo Sánchez; asistentes:

León Sánchez y Armando Carrillo; alumbradores: Horacio Calvillo y Eduardo Bringas.

Música: Gonzalo Curiel; canciones: Dámaso Pérez Prado ("Dancing", "Látigo", "Fufurufo", "Mambo número 8", "Mambo universitario", "Mambo politécnico", "Lupita", "Broadway"), Gonzalo Curiel ("Me acuerdo de ti" y "Traicionera"), Bienvenido Brens ("Peregrina sin amor"), Rafael Landestoy ("Carita de ángel") y Rafael de Paz ("Eres exactamente"); coreografía: Manuel Darde.

Sonido: Javier Mateos y Jesús González Gancy.

Escenografía: Javier Torres Torija; maquillaje: Elda Loza.

Edición: José W. Bustos; ayudante: Joaquín Ceballos.

Intérpretes: Fernando Fernández (Eduardo Ancira), Mercedes Barba (Elvia), Bárbara Gil (Gloria), Manolo Fábregas (Raúl *El Liebre*), Roberto Cobo (Panchito), José G. Cruz (*Licenciado*), Tana Lynn (Armidita), Matilde Palou (doña Julia), Gustavo Rivero (*Muñeco*), Armando Velasco (jefe de policía), Tony Carbajal (amigo de Panchito), Leonor Gómez (taquera), Luis

Mussot, Jr. (*El Largo*), Jorge Sareli y Ángel Infante (policías), Eulalio González *Piporro* (presentador), Julio Ahuet (Alfonso); intervenciones musicales: Gonzalo Curiel y su Escuadrón del Ritmo, Dámaso Pérez Prado y orquesta.

Filmada a partir del 30 de mayo de 1951 en los estudios Tepyac. Estrenada el 5 de febrero de 1952 en el cine Teresa (una semana). Duración: 100 minutos.

Distinto amanecer

Producción (1943): Films Mundiales, Emilio Gómez Muriel; jefe de producción: Armando Espinosa.

Dirección: Julio Bracho
Asistente de dirección: Felipe Palomino; anotadora: Matilde Landeta.
Argumento y adaptación: Julio Bracho, con algunas ideas tomadas de "La vida conyugal" de Max Aub; colaborador en los diálogos: Xavier Villaurrutia.
Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Domingo Carrillo.
Música: Raúl Lavista (con el "Claro de luna" de Beethoven); arreglos musicales: Manuel Esperón; canciones: Agustín Lara ("Cada noche un amor"), Antonio Fernández ("La negra Leonor") Aberlardo Valdés ("Almendra") y otros.
Sonido: Howard Randall
Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Irene Iglesias
Edición: Gloria Schemann
Intérpretes: Andrea de Palma (Julieta), Pero Armendáriz (Octavio), Alberto Galán (Ignacio Elizalde), Paco Fuentes (Memo), Octavio Martínez (Jorge Ruiz, "hombre de anteojos negros"), Felipe Montoya (don Santos), Enrique Uthoff (Uthoff), Maruja Griffel (esposa de Ruiz), Manuel Arvide (pistolero), Lucila Bowling (Gloria, cabaretera), Manuel Dondé (pistolero), Manuel Roche, Guillermo Zetina y David Valle González (extras), Ana María González, Kiko Mendive y Yolanda de la Cruz (tracciones musicales)

Donde el círculo termina

Producción (1955): Cinematográfica Latina, Adolfo Lagos; gerente de producción: Alfredo Valés; jefe de producción: Julio Guerrero Tello; subjefe: Jorge Durán Chávez.
Dirección: ALFREDO B. CREVENNA; asistente: Jaime L. Contreras; anotador: Carlos Villatoro.
Argumento: Luis Spota; adaptación: José Revueltas, Luis Spota y Alfredo B. Crevenna; diálogos: José Revueltas.
Fotografía: Rosalío Solano; operador de cámara: Hugo Velasco.
Música: Lan Adomíán.
Sonido: José B. Caries, Galdino Samperio y James L. Fields.
Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Dolores Camarillo.
Edición: Gloria Schoemann.
Intérpretes: Sara Montiel (Isabel), Raúl Ramírez (Raúl del Río), Nadia Haro Oliva (Gabriela), Jorge Martínez de Hoyos (inspector Carlos Carrillo), Rafael Estrada (*El Miles*), Antonio Raxel (Vélez, jefe de consejo), Armando Arriola (Martínez, contador), Humberto Rodríguez (contador), Fernando Torre Laphan, Yolanda Vázquez, Javier de la Parra, Amado Zumaya.

Filmada a partir del 9 de junio de 1955 en los estudios Churubusco. Estrenada el 11 de abril de 1956 en el cine Orfeón (una semana). Duración: 90 minutos. Autorización C.

Doña diablo

Producción (1949): Filmex, Gregorio Walerstein; gerente de producción: Jacobo Derechín; jefe de producción: Luis G. Rubín.
Dirección: TITO DAVISON; asistente: Manuel Muñoz; anotador: Mario Llorca.
Argumento: sobre la pieza de Luis Fernández Ardavín; adaptación: Tito Davison y Edmundo Báez; diálogos adicionales: Ricardo López Méndez.
Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Rosalío Solano.
Música: Manuel Esperón; canciones: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar ("Cocula" y otras) y Gounod (*Ave María*).
Sonido: Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez.
Escenografía: Jorge Fernández; vestuario: Armando Valdés Peza, con ejecución de Clara S. de Fernández; maquillaje: Ana Guerrero.
Edición: Rafael Ceballos; ayudante: Eufemio Rivera.
Intérpretes: María Félix (Angela), Víctor Junco (Adrián Villanueva), Crox Alvarado (Esteban de la Guardia), José María Linares Rivas (licenciado Octavio Sotelo Vargas), Perla Aguilar (Angélica), Dalia Íñiguez (Gertrudis), Luis Beristáin (cura), José Baviera (Solar Fuentes), Beatriz Ramos (Carmela), Nicolás Rodríguez (Pepe Luis), Salvador Quiroz (amante viejo), Alejandro Cobo (el cojo), Juan Orraca (policía), Isabel del Puerto (Clara Valdepeña), Carlos Múzquiz (Martínez, de la casa de juego), Gloria Mange (Gloria, cigarrera), Armando Velasco (inspector), Rebeca Iturbide (modelo), José Luis Vélez (anunciador), Hernán Vera (mesero), Humberto Rodríguez (vigilante), José Muñoz (policía), Pastora Soler (gitana cantaora y adivinadora), Guillermo Álvarez Bianchi, Manuel Trejo Morales, Álvaro Matute y Ramón Gay (invitados en la fiesta) Elodia Hernández, Turanda y Julián de Meriche (pareja de baile), Irma Dorantes (extra).

Filmada a partir del 25 de agosto de 1949 en los estudios Azteca con un costo aproximado de 700 mil pesos. Estrenada el 28 de enero de 1950 en los cines Chapultepec y Orfeón (cuatro semanas). Duración: 87 minutos.

Él

Producción (1952): Ultramar Films, Óscar Dancigers; gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.
Dirección: LUIS BUÑUEL; asistente: Ignacio Villarreal.
Argumento: sobre la novela de Mercedes Pinto; adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza.
Fotografía: Gabriel Figueroa.
Música: Luis Hernández Bretón.
Sonido: José de Pérez y Jesús González Gancy.
Escenografía: Edward Fitzgerald; decorador: Pablo Galván; maquillaje: Armando Meyer.
Edición: Carlos Savage.
Intérpretes: Arturo de Córdova (Francisco Galvan de Montemayor), Delia Garcés (Gloria), Luis Beristáin (ingeniero Raúl Conde), Aurora Walker (señora Esperanza Peralta), Carlos Martínez Baena (padre Velasco), Manuel Dondé (Pablo, mayordomo), Rafael Banquells (Ricardo Luján), Fernando Casanova (licenciado), Antonio Bravo (invitado), León Barroso (camarero), José Muñoz, Manuel Casanueva, Álvaro Matute, Chel López, Carmen Dorronsoro de Rocés (pianista).

Filmada a partir del 24 de noviembre de 1952 al 27 de enero de 1953 en los estudios Tepeyac. Estrenada el 9 de julio de 1953 en los cines Chapultepec, Lido y Mariscal (dos semanas). Duración: 91 minutos.

El asesino X

Producción (1954): Tele Talía Films, Jesús Grovas; productor ejecutivo: Adolfo Grovas; jefe de producción: Ricardo Beltri.

Dirección: JUAN BUSTILLO ORO; asistente: Valerio Olivo. Argumento: sobre la pieza teatral *Honor y vida*, de Alfredo del Diestro; adaptación: Juan Bustillo Oro y Antonio Helú.

Fotografía: Raúl Martínez Solares; operador de cámara:

Cirilo Rodríguez.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: Eduardo Arjona y Rafael Ruiz Esparza.

Escenografía: Manolo Fábregas y Javier Torres Torija; maquillaje: Ana María Beltrán.

Maquillaje: Ana María Beltrán.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Carlos López Moctezuma (Harrison García), Manolo Fábregas (Carlos Encinas), Prudencia Grifell (señora Encinas), Maricruz Olivier (María), Miguel Ángel Ferriz (juez), Miguel Manzano (fiscal), Rafael Banquells (sargento Ralph Curtis), Lupe Inclán (Chona, criada), Antonio Raxel (teniente Rolland), Fernando Mendoza (psiquiatra), Arturo Soto Rangel (padre Juan), José Muñoz (inspector González), Salvador Lozano, Chel López (detective), Rafael Estrada, Jorge Arriaga (Jack Richards o Tony Morales), Humberto Rodríguez, Emilio Brillas, Armando Velasco, Quintín Bulnes (policía), Emilio Garibay, Raúl García, Fernando Troncoso, Manuel Sánchez Navarro, Ignacio Peón, Carlos Robles Gil, Víctorio Blanco; voz de narrador: Narciso Busquets.

Filmada del 27 de octubre al 9 de noviembre de 1954 en los estudios CLASA. Estrenada el 18 de marzo de 1955 en el cine Palacio Chino (una semana). Duración: 104 minutos. Autorización A.

El bruto

Producción (1952): Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan; gerente de producción: Gabriel Castro; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: LUIS BUÑUEL; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento y adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

Fotografía: Agustín Jiménez; operador de cámara: Sergio Véjar.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: Javier Mateos y Galdino Samperio.

Escenografía: Gunther Gerszo, asistido por Roberto Silva; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Pedro Amendáriz (Pedro *El Bruto*), Katy Jurado (Paloma), Rosita Arenas (Meche), Andrés Soler (Andrés Cabrera), Beatriz Ramos (doña Marla), Paco Martínez (don Pepe), Roberto Meyer (Carmelo González), Gloria Mestre (María), Paz Villegas (madre de María), José Muñoz (Lencho Ruiz, vecino), Diana Ochoa (esposa de Lencho), Ignacio Villalazo (hermano de María), Joaquín Roche (actuuario), Guillermo Bravo Sosa (el cojo), Jaime Fernández (Julián García, vecino), Lupe Carriles (criada), Raquel García (doña Enriqueta), José Chávez Trowe, Margarito Luna, Jorge Ponce, Polo Ramos, Amelia Rivera, Efraín Arauz.

Filmada a partir del 3 de marzo de 1952 en los estudios Churubusco con un costo aproximado de 600 mil pesos. Estrenada el 5 de febrero de 1953 en el cine Orfeón (una semana). Duración: 80 minutos.

El ciclón del Caribe

Producción (1950): Pereda Films, Ramón Pereda; jefe de producción: Julio Guerrero Tello.

Dirección: RAMÓN PEREDA; asistente: Carlos L. Cabello.

Argumento y adaptación: Ramón Pereda.

Fotografía: Jack Draper; operador de cámara: Urbano Vázquez.

Música: Manuel Esperón; canciones: Bienvenido J. Gutiérrez ("Traigo un tumbao"), Georges Ulmer ("Tenampa"), Pepe Guízar ("Oye vale", "Mi capital" y "Guadalajara"), Manuel Esperón y Ernesto Cortázar ("Ay, Jalisco, no te rajes"), Otilio Portales ("A romper el coco"), Luis Arcaraz ("Viajera"), Franz Liszt (*Rapsodia húngara*), Ignacio Uzcanga ("Ventanita florida"), José Fernández Valencia ("La guaracha del salón"), Ignacio García ("La raspa"), L. Martínez Serrano ("La bamba"), Tony Martínez ("Monsieur Mambo"); coreografía: Pepín Pastor.

Sonido: Manuel Topete y Jesús González Gancy.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; vestuario:

Cristina G. de Escobar y Henri de Chatillon; maquillaje: Ramón Juárez.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: María Antonieta Pons (María Elena), Carlos Cores (José Luis), Prudencia Grifell (doña Engracia), Juan José Piñero (*El Suave*), José Baviera (Julio), Delia Magaña (prostituta bondadosa), Maruja Grifeil (la "tía"), José Elías Moreno (capitán de barco), Carmen Guillén (Marta), Juan García (Moreno), Francisco Pando (Andrés), Ernesto Finance (guardia aduanal), Óscar Ortiz de

Pinedo (jefe de policía), José Ruiz Vélez (Pérez), Jesús García Navarro, Armando Velasco, Elba del Villar;

intervenciones musicales: Nicanor, Pepe

Guízar, Trío Los Caporales, Tony Martínez, Trío Tamaulipeco, Carlos Petrel, Son Clave de Oro, Ballet de Chelo La

Rue, Lui y Nelly, María Elba,

Pepe Hurtado; *stock shots* con faenas de los toreros

Armillita y *Manoleta*.

Filmada a partir del 10 de abril de 1950 en los estudios Tepeyac. Estrenada el 3 de noviembre de 1950 en el cine Palacio Chino (una semana). Duración: 95 minutos.

El desalmado

Producción (1950): Filmadora Chapultepec, Pedro Galindo.

Dirección: CHANO URUETA; asistente: Américo Fernández.
Argumento: Alfonso Lapena y Ernesto Rosas; adaptación: Chano Urueta.
Fotografía: Agustín Jiménez.
Música: Jorge Pérez H.
Sonido: Eduardo Fernández.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara.
Edición: José W. Bustos.
Intérpretes: David Silva (delincuente), Lilia Prado (rumbera), Crox Alvarado (comandante de policía), Dalia Íñiguez (madre del delincuente), Fernando Casanova, Nicolás Rodríguez, Javier Puente, Chucho Martínez Gil.

Filmada a partir del 6 de febrero de 1950 en los estudios Churubusco. Estrenada el 28 de junio de 1950 en el cine Estadio (una semana). Duración: 90 minutos.

El dinero no es la vida

Producción (1951): Argel Films, Emilio Tuero; jefe de producción: Luis G. Rubín.
Dirección: JOSÉ DÍAZ MORALES; asistente: Julio Cahero.
Argumento: Carlos Valadez; adaptación: José Díaz Morales y Carlos Sampelayo; asesor de coordinación (*sic*): Antonio Alburquerque.
Fotografía: Ezequiel Carrasco; operador de cámara: Manuel Santaella.
Música: Gonzalo Curiel; canciones: Gabriel Ruiz ("Usted") y Rafael de Paz ("Senda maldita" y "Mambo cataléptico").
Sonido: Luis Fernández.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Noemí Wallace.
Edición: Fernando Martínez.
Intérpretes: Emilio Tuero (Enrique Estrada), *Chula* Prieto (Nora), Liliana Durán (Carola), Rodolfo Acosta (Martín), Andrea Palma (doña María), Carlos Valadez (*Tilico*), José Baviera (don Antonio), Arturo Martínez (*El Güero*), Nono Arsu (*Pescuezo*), Francisco Reiguera (*El Profe*), José Luis Aguirre *Trotsky* (Arcaro), Armando Velasco, Alfredo Varela, Jr., niño Emilio Girón, Jr., Francisco Pando, Roberto Espiru, Rodolfo Navarrete, Alberto Gavira, Paco Martínez, Lidia Franco, Lili Yavel, Salvador Godínez, Rosita Montoya, Jorge Leyner.

Filmada a partir del 16 de abril de 1951 en los estudios CLASA con un costo aproximado de 450 mil pesos. Estrenada el 21 de marzo de 1952 en el cine Orfeón (una semana). Duración: 100 minutos.

El Enmascarado de Plata

Producción (1952): Filmex, Antonio del Castillo; gerente de producción: Said Slim; jefe de producción: José Luis Busto.
Dirección: RENÉ CARDONA; asistente: Julio Cahero; anotador: Manuel Ortega.
Argumento: René Cardona y José G. Cruz; adaptación: Ramón Obón.
Fotografía: Raúl Martínez Solares; operador de cámara: Cirilo Rodríguez; alumbador: Carlos Nájera.
Música: Rafael Carrión; canciones: Eliseo Grenet ("Lamento esclavo"), Ary Macedo y Ayrton Amorín ("Magdalena"), Felipe Coronel Rueda ("Estrellita del sur") y Chucho Martínez Gil ("Me gusta la rumba")
Sonido: Enrique Rodríguez.
Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Concepción Zamora.
Edición: Rafael Ceballos; ayudante: Eufemio Rivera; editor de sonido: Abraham Cruz.
Intérpretes: Victor Junco (Alfredo), Crox Alvarado (Julio), Luis Aldás (Kroger), Aurora Segura (Elena), niño René Cardona, Jr. (*Pecas*), *El Médico Asesino* (*El Médico*), Carlos Múzquiz (*Risueño*), Enrique Llanes (jefe de meseros), Jack O'Brien (Jack, esbirro), Guillermo Hernández *Lobo Negro*, Sergio Llanes, José Pulido y Mario Llanes (esbirros), Elena Julián (Mireya), Francisco Llopis (tío de Elena), Felipe Montoya (inspector de policía), Julio Ahuet, Pedro Ortega y Roberto G. Rivera (esbirros), niño José Luis Moreno (Pepe). Cuco Sánchez (operador de radio) y, en números musicales, Elena, Rosalía y Araceli: Hermanitas Julián y el cantante Alvarado.

Filmada en episodios (*El poder satánico* y otros) a partir del 13 de octubre de 1952 en los estudios San Ángel y en locaciones del Distrito Federal. Estrenada en dos jornadas el 2 y el 14 de abril de 1954 en el cine Nacional (dos semanas). Duración: 125 minutos.

El hombre sin rostro

Producción (1950): Orofilms, Juan Bustillo Oro y Gonzalo Elvira; gerente de producción: Raúl Elvira; jefe de producción: José Alcalde Gámiz.
Dirección: JUAN BUSTILLO ORO; asistente: Valerio Olivo.
Argumento y adaptación: Juan Bustillo Oro; asesor psiquiátrico: doctor Gregorio Oneto Berenque.
Fotografía: Jorge Stahl, Jr.; operadores de cámara: Carlos Carbajal, León Sánchez y Horacio Calvillo.
Música: Raúl Lavista; canción: "Mentira", de Carlos Gómez Barrera.
Sonido: José B. Carles y Jesús González Gancy.
Escenografía: Javier Torres Torija; maquillaje: Elda Loza.
Edición: Jorge Bustos.
Intérpretes: Arturo de Córdova (Juan Carlos Lozano), Carmen Molina (Ana María), Miguel Ángel Ferriz (doctor Eugenio Britel), Matilde Palou (madre de Juan Carlos), Queta Lavat (Rosa Martínez), Chela Campos (cantante), Fernando Galiana (detective), Armando Sáenz, Ramón Sánchez, Kika Meyer, Wolf Ruvinskis (monstruo), Julio Daneri, Josefina Burgos, Juan Orraca.

Filmada del 6 al 29 de marzo de 1950 en los estudios Tepeyac. Estrenada el 7 de julio de 1950 en el cine Chapultepec (tres semanas). Duración: 91 minutos.

El infierno de los pobres, primera de las tres películas de la serie

PERCAL

Producción (1950): España Sono Films, Juan Orol; jefe de producción: Paul Castelain.
Dirección: JUAN OROL; asistente: Julián Cisneros Tamayo.

Argumento: sobre la historia "Percal" de José G. Cruz; adaptación: Juan Orol.
Fotografía: Domingo Carrillo; operador de cámara: Felipe Mariscal.
Música: Antonio Rosado; canciones: "Mambo número cinco", de Dámaso Pérez Prado, tango "Percal", mambo "Mongo Mongo", "Yo también haré lo mismo", "Aquí esperando estoy", "¿Qué te pasa a tí?", "Tócame la campana" y otras.
Sonido: Enrique Rodríguez.
Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Dolores Camarillo.
Edición: Juan José Marino.
Intérpretes: Rosa Carmina (Malena), Luis López Somoza (Rubén Argüelles), Arturo Soto Rangel (don Rodrigo), Beatriz Ramos (doña Rosa), Amelia Wilhelmy (borracha), Jorge Mondragón (licenciado), Conchita Gentil Arcos (doña Cristina), José Pardavé, Carmen Manzano, José Escanero, Joaquín Roche, Sr., José Muñoz, Laura Álvarez, Lucrecia Muñoz, Abelardo Gloria, Enedina Díaz de León, Cecilia Leger, Elba del Villar, Pedro Ibarra, Lauro Cabrera, Guillermo Ramírez, Lupe del Castillo, Eduardo Martínez, Guillermo Fierro; intervenciones musicales: Juanita Riverón, Jorge Atristáin, Trío Urquiza.

Filmada a partir del 6 de noviembre de 1950 en los estudios Azteca. Estrenada el 1 de noviembre de 1951 en los cines Maya, Mitla, Soto y Primavera (una semana). Duración: 90 minutos.

El jugador (antes, El rey de espadas)

Producción (1952): Luis Enrique Vergara Cabrera, Andrés Vergara y Antonio R. Cabrera; gerente de producción: Carlos M. Novi; jefe de producción: Enrique M. Hernández.
Dirección: VICENTE ORONÁ; asistente: Alfonso Corona Blake.
Argumento: Vicente Oroná y Luis Enrique Vergara Cabrera, sobre una idea de Rubén A. Calderón; adaptación: Vicente Oroná.
Fotografía: Manuel Gómez Urquiza; operadores de cámara: Leobardo Sánchez y Lupe García.
Música: Jorge Pérez H.; canción "La morenita", de Armando Villarreal.
Sonido: Bernardo Cabrera y Galdino Samperio.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Carmen Palomino.
Edición: Charles L. Kimball.
Intérpretes: David Silva (Alberto Maciel), Carmen González (Alicia), Aurora Segura (Yolanda), Julio Villarreal (Gervasio Ramírez), José María Linares Rivas (Genaro), Dagoberto Rodríguez (Francisco Martínez), Federico Curiel (mecánico), Queta Lavat (Hortensia de Martínez), Fernando Wagner (marido de Yolanda), Luis Mussot, Jr. (Eugenio, jugador de dados), Victorio Blanco (sirviente), Ana Bertha Lepe (Sofía, amiga de Alicia), Alicia Asperó; intervención musical: Dúo Las Favoritas: Gilda Grey y Chavo García, Alfonso Morquecho *El Mago del Solovox*.

Filmada a partir del 20 de febrero de 1952 en los estudios Churubusco. Estrenada el 24 de julio de 1953 en los cines Colonial y Ermita (una semana). Duración: 89 minutos.

El medallón del crimen (El 13 de oro) (antes, Volverá el asesino)

Producción (1955): Tele Talía Films, Jesús Grovas; productor ejecutivo: Adolfo Grovas; producción escénica: Manolo Fábregas; gerente de producción: Raúl Arjona; jefe de producción: José Luis Busto.
Dirección: JUAN BUSTILLO ORO; asistente: Valerio Olivo.
Argumento y adaptación: Juan Bustillo Oro y Antonio Helú.
Fotografía: Ezequiel Carrasco.
Música: Raúl Lavista; canciones: Wello Rivas.
Sonido: Bernardo Cabrera y Rafael Ruiz Esparza.
Escenografía: Javier Torres Torija; decorador: Raymundo Ortiz; maquillaje: Margarita Ortega.
Edición: Gloria Schoemann.
Intérpretes: Rosario Granados (María, la esposa), Manolo Fábregas (Raúl González), Rita Macedo (María, amante de Ramón), Silvia Derbez (Carmen), Wolf Ruvinskis (Ramón Torres), Eduardo Alcaraz (Ramiro), Manuel Arvide (inspector de policía), Rafael Banquells (Valle), Miguel Córcega (Ricardo Solares), niño Jorgito Kreutzmann (Carlitos), Fernando Mendoza (Carmona), Celia Manzano, Rafael Estrada (Rafael Eguiluz), José Muñoz (agente López), Josefina Leiner, Óscar Ortiz de Pinedo (Chávez, patrón de Raúl), Quintín Buines (cantinero) Armando Arriola (boticario), Humberto Rodríguez (conserje) Salvador Quiroz y Salvador Lozano (compañeros de trabajo de Raúl), Pedro Ortega (*Serio*, esbirro de Ramón), Armando Gutiérrez, Cristina Lesser, Berta Lehar, Lupe Andrade, niños Nicolás Rodríguez, Jr., Rafael Banquells, Jr. e Isidro Olace.

Filmada del 18 de abril al 6 de mayo de 1955 en los estudios CLASA y en locaciones del Distrito Federal. Estrenada el 10 de mayo de 1956 en el cine Palacio Chino (una semana). Duración: 93 minutos. Autorización B.

El mensaje de la muerte (antes, El plagio del millonario)

Producción (1952): Filmex, Gregorio Walerstein.
Dirección: ZACARÍAS GÓMEZ URQUIZA; asistente: Winfield Sánchez.
Argumento y adaptación: Zacarías Gómez Urquiza y Carlos Novi.
Fotografía: Manuel Gómez Urquiza.
Música: Gustavo César Carrión.
Sonido: Eduardo Arjona.
Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Rosa Guerrero.
Edición: Rafael Ceballos.
Intérpretes: Miguel Torruco (Valente Quintana), Rebeca Iturbide (Silvia), Elena Julián (Yvonne), José María Linares Rivas (licenciado Fernando de la Torre), Maruja Grifell (doña Amada), Martha Lipuscoa (Margarita), Joaquín García Vargas *Borolas*, Juan Orraca (Alejandro de la Barrera), Julien de Meriche, Pepe Nava, Manuel Reséndiz y, en el prólogo, Valente Quintana (él mismo); intervenciones musicales: Yolanda Montes *Tongolele*, The Nicholas Brothers, Matilde Sánchez *La Torcacita*, Rafael Torres Heredia *El Soldado*.

Filmada a partir del 29 de septiembre de 1952 en los estudios San Ángel. Estrenada el 2 de mayo de 1953 en el cine Palacio Chino (una semana). Duración: 80 minutos.

El misterio del carro express (antes, El crimen del tren de Laredo)

Producción (1952): Filmex, Gregorio Walerstein.
Dirección: ZACARIAS GÓMEZ URQUIZA; asistente: Winfield Sánchez.
Argumento y adaptación: Zacarías Gómez Urquiza y Carlos Novi.
Fotografía: Manuel Gómez Urquiza.
Música: Gustavo César Carrión.
Sonido: Eduardo Arjona.
Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Rosa Guerrero.
Edición: Rafael Ceballos.
Intérpretes: Miguel Torruco (Valente Quintana), Rebeca Iturbide (Silvia), Elena Julián, Roberto G. Rivera, Gilberto González, Jorge Martínez de Hoyos, Rogelio Fernández, Pedro Ortega, Gabriel Ramírez Osante, Luis Mussot, Guillermo Portillo Acosta y, en el prólogo, Valente Quintana (él mismo); intervenciones musicales: Yolanda Montes *Tongolele*, Matilde Sánchez *La Torcacita*, The Nicholas Brothers.

Filmada a partir del 29 de septiembre de 1952 en los estudios San Ángel. Estrenada el 22 de julio de 1953 en el cine Nacional (dos semanas). Duración: 80 minutos.

El monstruo resucitado (Doctor Crimen)

Producción (1953): Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan; jefe de producción: Fidel Pizarro.
Dirección: CHANO URUETA; asistente: Valerio Olivo.
Argumento: Dino=Arduino Maiuri; adaptación: Chano Urueta.
Fotografía: Víctor Herrera; operador de cámara: Carlos Martel; efectos especiales: Jorge Benavides.
Música: Raúl Lavista.
Sonido: James L. Fields, José de Pérez y Galdino Samperio.
Escenografía: Gunther Gerszo; asistente: Roberto Silva; maquillaje y máscara: Armando Meyer.
Edición: Jorge Bustos.
Intérpretes: Miroslava (Nora), Carlos Navarro (Ariel o Serguéi Rostov), José María Linares Rivas (Herman Ling), Fernando Wagner (Gherásimus), Alberto Mariscal (Mischa), Stefan Berne (Crommer, hombre gorila). [La parte de Stefan Berne ha desaparecido de las copias exhibidas por televisión.]

Filmada a partir del 6 de abril de 1953 en los estudios Churubusco. Estrenada el 29 de enero de 1954 en el cine Orfeón (dos semanas). Duración: 85 minutos. Autorización A.

El puerto de los siete vicios

Producción (1951): Producciones Isla, Manuel Altolaguirre; productor asociado: Egon Eis; jefe de producción: Fidel Pizarro.
Dirección: EDUARDO UGARTE; asistente: Alfonso Corona Blake.
Argumento: Manuel Altolaguirre y Egon Eis; adaptación: Eduardo Ugarte y Egon Eis.
Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: Manuel González.
Música: Carlos Ordóñez; canciones: Gonzalo Curiel ("Calla tristeza", "Promesa", "Desesperanza", "Temor", "Tu partida"); bailables: Juan Bruno Tarraza.
Sonido: José de Pérez y Jesús González Gancy.
Escenografía: Edward Fitzgerald; vestuario: Georgette Somohano y Armando Valdés Peza; maquillaje: Ana Guerrero.
Edición: Rafael Portillo.
Intérpretes: Miroslava (Colomba), Ernesto Alonso (*El Mirlo*), Rodolfo Acosta (*El Falcón*), José Baviera (inspector Manrique), Nicolás Urcelay (*idem*), Gilberto González (*El Zurdo*), Blanca de Montenegro (Myrna, cabaretera), Tana Lynn (cabaretera), Nicolás Rodríguez (encargado del juego), Francisco Reiguera (capitán Abdul), Chel López, Pedro Ibarra.

Filmada a partir del 11 de junio de 1951 en los estudios Tepeyac. Estrenada el 21 de febrero de 1952 en el cine Mariscal (una semana). Duración: 90 minutos.

El reino de los gangsters

Producción (1947): España Sono Films, Juan Orol; jefe de producción: Guillermo Alcayde.
Dirección: JUAN OROL; asistente: Julio Cahero.
Argumento y adaptación: Juan Orol.
Fotografía: Domingo Carrillo; operador de cámara: Enrique Wallace.
Música: Max Urban; canciones ("Caracachi", "Se apagó la luz", "Quiero bailar la carioca", "Yo te juro", "Negra bonita"); Armando Valdespi.
Sonido: Francisco Alcayde y B.J. Kroger.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; vestuario: J. Paul Bernabeu; maquillaje: Sara Herrera.
Edición: Juan José Marino.
Intérpretes: Juan Orol (Johnny Carmenta), Rosa Carmina (Helen), Lilia Prado (Mary Bernardotti), Manuel Arvide (policía Bernardotti), Enrique Zambrano (Mike Romero), Juanita Riverón (Alicia), Francisco Jambina (abogado defensor), Roberto Cañedo (Carlos), Rafael M. de Labra (Belmar), Eduardo Vivas (fiscal), Roberto Corell, Ramón Vallarino, Armando Velasco, Joaquín Roche, José Negrete, José Pardavé, Rafael Plaza Balboa, Kiko Mendive, Jorge Arriaga.

Filmada a partir del 8 de diciembre de 1947 en los estudios Azteca con un costo aproximado de 250 mil pesos. Estrenada el 6 de agosto de 1948 en el cine Colonial (una semana). Duración: 122 minutos.

El sindicato del crimen (La antesala de la muerte)

Producción (1953): España Sono Films, Juan Orol; gerentes de producción: Manuel de la Pedrosa y Rafael Plaza Balboa.

Dirección: JUAN OROL.
Argumento y adaptación: Juan Orol.
Fotografía: Max Liszt y Minervino Rojas; operador de cámara: Rolando Ochoa.
Música: Obdulio Morales y Max Urban; canciones ("Cuando me des tu amor" y "El nuevo compás"): Johnny Carvajal.
Sonido: Alejandro Caparrós.
Maquillaje: Juanita Riverón y Ramón Méndez.
Edición: Juan José Marino.
Intérpretes: Rosa Carmina (Nelly), Juan Orol (Tony Larry), José Elías Moreno (Kelly), Arturo Martínez (Johnny), Víctor Alcocer (Giovanni), Virginia Codina, Roberto Romaña, Raúl Cellis, César Carbó, Luciano de Pazos, Doris de Goya, Jorge Guerrero, Mario Sevilla, Isabelita Elías, César Pomar, Jorge Martínez, Rafael Plaza Balboa, Enrique Montaña, Arturo Robles, Felina Varela, Isolda Mello, Hilario Ortega, Israel Camús, Rafael González, José R. Llorones.

Filmada en La Habana a finales de 1953. Estrenada el 22 de diciembre de 1954 en el cine Nacional (una semana).
Duración: 112 minutos. Autorización C.

El Suavecito

Producción (1950): Cinematográfica Intercontinental, Raúl de Anda; jefe de producción: Manuel Rodríguez.
Dirección: FERNANDO MÉNDEZ; asistente: Américo Fernández.
Argumento y adaptación: Gabriel Ramírez Osante.
Fotografía: Manuel Gómez Urquiza.
Música: Gustavo César Carrión; canciones: Elpidio Ramírez ("Cielito lindo huasteco"), Dámaso Pérez Prado ("Mambo número cinco") y Gonzalo Bravo Ortega (danzón "La negra").
Sonido: Francisco Alcayde y Enrique Rodríguez.
Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Sara Herrera.
Edición: Carlos Savage.
Intérpretes: Víctor Parra (Roberto Ramírez *El Suavecito*), Aurora Segura (Lupita Soto), Dagoberto Rodríguez (Carlos Martínez), Jacqueline Evans (gringa), María Amelia de Torres (doña Chole), Enrique del Castillo (Luis *El Nene*), Gilberto González y Manuel Donde (esbirros del *Nene*), Eduardo Arozamena (padre de Lupita), Federico Curiel (*Brillantina*), Alicia Gamboa, Rosa María Ladrón de Guevara, Amada Dosamantes, José Muñoz (comisario), Francisco Pando (don Sandalio, vecino español), Héctor Mateos (agente del ministerio público), Humberto Rodríguez y José Escanero (viajeros de autobús), José L. Murillo (despachador de boletos de autobús), Ignacio Peón (cliente del garito).

Filmada a partir del 30 de octubre de 1950 en los estudios Azteca y en locaciones del Distrito Federal (terminal de Autobuses de Occidente). Estrenada el 3 de agosto de 1951 en el cine Palacio Chino (una semana). Duración: 89 minutos.

Ensayo de un crimen

Producción (1955): Alianza Cinematográfica, Alfonso Patiño Gómez; productor ejecutivo: Roberto Figueroa; jefe de producción: Armando Espinosa.
Dirección: LUIS BUÑUEL; asistente: Luis Abadía. Argumento: sobre la novela de Rodolfo Usigli; adaptación: Luis Buñuel y Eduardo Ugarte.
Fotografía: Agustín Jiménez; operador de cámara: Sergio Véjar.
Música: Jorge Pérez H.
Sonido: Rodolfo Benítez, Enrique Rodríguez y Ernesto Caballero.
Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Sara Mateos.
Edición: Jorge Bustos.
Intérpretes: Miroslava (Lavinia), Ernesto Alonso (Archivaldo de la Cruz), Rita Macedo (Patricia Terrazas), Ariadna Welter (Carlota), Rodolfo Landa (arquitecto Alejandro Rivas), Andrea Palma (señora Cervantes), madre de Carlota, José María Linares Rivas (Willy Corduran), Carlos Riquelme (comisario), Leonor Llausás (institutriz), Eva Calvo (madre de Archivaldo), Carlos Martínez Baena (cura), Roberto Meyer (doctor), Rafael Banquells, Jr. (Archivaldo, niño), Enrique Díaz Indiano (padre de Archivaldo), Chabela Durán (hermana Trinidad), Manuel Donde (coronel), Armando Velasco (juez), Antonio Bravo (anticuario), Francisco Ledesma (dependiente del anticuario), Enrique García Álvarez (Chucho), José Peña *Pept* (Esteban, criado), Lupe Carriles (criada), Eduardo Alcaraz (*Gordo Azuara*), Janet Alcoriza [Raquel Rojas] (turista de Oklahoma), Salvador Lozano (jugador), Jorge Casanova (delineante), Emilio Brillas (artesano de maniqués), Ángel Merino (grafólogo de la policía), Ignacio Peón y Armando Acosta (*extras*).

Filmada a partir del 20 de enero de 1955 en los estudios CLASA y en locaciones del Distrito Federal (Chapultepec, Coyoacán, Las Veladoras, etcétera). Estrenada el 19 de mayo de 1955 en el cine Palacio Chino (dos semanas). Duración 89 minutos. Autorización C.

Eterna agonía

(antes, *Su pequeña verdad, Su amarga verdad y Su eterna verdad*)
Producción (1949): Producciones Rosas Priego, Alfonso Rosas Priego; jefe de producción: Paul Castelain.
Dirección: JULIÁN SOLER; asistente: Felipe Palomino.
Argumento: Fernando Morales Ortiz; adaptación: Mauricio Magdaleno.
Fotografía: José Ortiz Ramos.
Música: Rosalío Ramírez
Sonido: Francisco Alcayde.
Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara.
Edición: Alfredo Rosas Priego.
Intérpretes: Sara García (doña Cholita), David Silva (Trinidad), Mercedes Barba (Margarita), Domingo Soler (padre Domingo), José Elías Moreno (Zamora), Gustavo Rojo (Humberto), Felipe de Alba (Valle Gómez), Arturo Soto Rangel (don Pío), Carolina Barret (Mercedes), José Eduardo Pérez (*El Fácil*), Pascual García Peña, Héctor Mateos.

Filmada a partir del 31 de enero de 1949 en los estudios Azteca con un costo aproximado de 480 mil pesos. Estrenada

el 23 de junio de 1949 en el cine Mariscal (una semana). Duración: 80 minutos.

Frontera norte (antes, Tijuana)

Producción (1953): Cinematográfica Intercontinental, Raúl de Anda; jefe de producción: Manuel Rodríguez.
Dirección: VICENTE OROÑA; asistente: Alfonso Corona Blake; anotador: Miguel Ángel Madrigal.
Argumento: Valentín Gazcón y Gilberto Gazcón; adaptación: Raúl de Anda y Gilberto Gazcón.
Fotografía: Ignacio Torres.
Música: Sergio Guerrero; supervisión musical: Fernando Fernández; canciones: Sergio Guerrero ("Afro"), Rafael Bulumba Landestoy ("No, no, no"), Rafael Hernández ("Triste navidad"), Sergio Guerrero y Fernando Fernández ("Porque nos queremos"), Luis Arcaraz ("Muchas gracias mi amor"), dominio público ("A la rorro niño").
Sonido: Francisco Alcayde y Galdino Samperio.
Escenografía: Salvador Lozano Mena; maquillaje: Sara Herrera.
Edición: Carlos Savage.
Intérpretes: Fernando Fernández (Carlos Gómez Montoya), Evangelina Elizondo (Rosaura Torres), Víctor Parra (*El Baby*), Dagoberto Rodríguez (Roberto), Gloria Mestre (Gloria), Arturo Martínez (*El Bato*), niño Raúl de Anda, Jr. (Cato, hermano de Rosaura), Elisa Asperó (madre de los Gómez), Antonio Bravo (preso), Gilberto González (*El Zurdo*), Jaime Fernández (Jimmy, esbirro de Carlos), Federico Curiel (ayudante de Roberto), Roberto G. Rivera (esbirro de Carlos), Julio Sotelo (comandante de policía), María Gentil Arcos (Madre Lolita), Manuel Dondé (*Chori*), Jorge Arriaga (*Ronco*, esbirro del *Baby*), Enrique del Castillo (esbirro de Carlos), Agustín de Anda (limpiabotas), José L. Murillo (Leo García, policía), Agustín Fernández (esbirro del *Baby*), Roberto Y. Palacios (Wong Lee, chino de lavandería), José Muñoz (comandante de policía), Orfeón Infantil Mexicano.

Filmada a partir del 7 de enero de 1953 en los estudios Churubusco. Estrenada el 9 de octubre de 1953 en el cine Orfeón (una semana). Duración: 96 minutos. Autorización B.

Gangsters contra charros

Producción (1947): España Sono Films, Juan Orol; jefe de producción: Luis G. Rubín.
Dirección: JUAN OROL; asistente: Julio Cahero.
Argumento y adaptación: Juan Orol.
Fotografía: Domingo Carrillo; operador de cámara: Enrique Wallace.
Música: Antonio Rosado; canciones: Silvestre Méndez ("Oh la la", "Linda rosa", "Negro bonito"), Carlos Crespo ("Nuestro destino", "El marcador" y "Ofrenda"), Felipe Bermejo ("Vamos a ver quién puede") y *Jehová* = Juan Orol ("Qué huateque").
Sonido: B.J. Kroger, Francisco Alcayde y Enrique Rodríguez.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; vestuario: J. Paul Bernabeu; maquillaje: Angelina Garibay.
Edición: Juan José Marino.
Intérpretes: Rosa Carmina (Rosa), Juan Orol (Johnny Carmenta), José Pulido (Pancho Domínguez), Roberto Cañedo (Julio), Raúl Guerrero (*Murciélagos* o *PepeEl Templao*), Manuel Arvide (Felipe), Florencio Castelló (*Paquiro*), Chel López (mecánico), José Negrete, José Slim, Jorge Camacho, Ramón Randa!, Ricardo Avendaño; intervenciones musicales de Kiko Mendive, Silvestre Méndez y su conjunto.

Filmada a partir del 8 de diciembre de 1947 en los estudios Azteca. Estrenada el 28 de abril de 1948 en los cines Atlas, Apolo y Bucareli (una semana). Duración: 79 minutos.

Han matado a Tongolele

Producción (1948): Producciones Juno y Luis Manrique; jefe de producción: Paul Castelain.
Dirección: ROBERTO GAVALDÓN; asistente: Jaime L. Contreras.
Argumento y diálogos: Ramón Obón; adaptación: Roberto Gavaldón.
Fotografía: Jorge Stahl, Jr.; operadores de cámara: Armando Stahl e Ignacio Romero.
Música: Aijtonio Díaz Conde; números musicales: Manuel Esperón, Antonio Díaz Conde, Pepe Guízar, Silvestre Méndez y *Los Tex Mex*.
Sonido: James L. Fields, Rafael Ruíz Esparza y Galdino Samperio.
Escenografía: Jorge Fernández; vestuario: Emma Roldán; maquillaje: Armando Meyer.
Edición: Rafael Ceballos.
Intérpretes: Yolanda Montes *Tongolele (idem)*, David Silva (Carlos Blanco), Manuel Arvide (Marcel), Concepción Lee (Lotto), Seki Sano (Chang), Lilia Prado (Clarita y su hermana gemela), José Baviera (empresario), Lila Kiwa (Lila), Julien de Meriche (don Francisco), Armando Velasco (comandante de policía), Ildelfonso Vega (ayudante de Chang), Jorge Mondragón (médico legista), Ignacio Peón, Humberto Rodríguez; intervenciones musicales: *Los Tex Mex*, Huesca y sus Costeños, Los Diablos del Ritmo, *Niño Caravaca* y sus gitanos.

Filmada a partir del 12 de julio de 1948 en los estudios Churubusco con un costo aproximado de 400 mil pesos. Estrenada el 30 de septiembre de 1948 en el cine Mariscal (una semana). Duración: 72 minutos.

Hipócrita

Producción (1949): Óscar J. Brooks; jefe de producción: Manuel Rodríguez.
Dirección: MIGUEL MORAYTA; asistente: Américo Fernández.
Argumento: Luis Spota; adaptación: Miguel Morayta.
Fotografía: Víctor Herrera.
Música: Luis Hernández Bretón; canciones: "Soy feliz", "Amor de la calle", "Hipócrita", "Callejera".
Sonido: Nicolás de la Rosa.
Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Concepción Zamora.
Edición: Jorge Bustos.
Intérpretes: Antonio Badú (Pepe *El Suave*), Nacira de Tello=Leticia Palma (Leonor o Leticia Gómez), Carmen Molina (Aurora), Luis Beristáin (Gerardo de la Casa), Pascual García Peña (Ricardito, pistolero), Francisco Reiguera (don Simón), Elda Peralta (Teresa, la cigarrera), Wolf Ruvinskis (*Rayas*), Alfonso Díaz Landa (doctor Villalobos), Hernán

Vera (mesero), Julien de Meriche; intervenciones musicales: Trío Los Panchos.

Filmada a partir del 27 de junio de 1949 en los estudios CLASA con un costo aproximado de 300 mil pesos. Estrenada el 12 de octubre de 1949 en el cine Nacional (tres semanas). Duración: 100 minutos.

Hombres sin alma, tercera de las tres películas de la serie PERCAL

Producción (1950): España Sono Films, Juan Orol; jefe de producción: Paul Castelain.

Dirección: JUAN OROL; asistente: Julián Cisneros Tamayo.

Argumento: sobre la historia "Percal" de José G. Cruz; adaptación: Juan Orol.

Fotografía: Domingo Carrillo; operador de cámara: Felipe Mariscal.

Música: Antonio Rosado; canciones: "Mambo número cinco", de Dámaso Pérez Prado, tango "Percal", mambo "Mongo Mongo", "Yo también haré lo mismo", "Aquí esperando estoy", "¿Qué te pasa a ti?", "Tócame la campana" y otras.

Sonido: Enrique Rodríguez.

Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Juan José Marino.

Intérpretes: Rosa Carmina (Malena), Tito Junco (Gustavo Alonso), José G. Cruz (Andrés Ramos), Arturo Martínez (Burton), Manuel Arvide (Dandy), Tana Lynn (Blanca), Salvador Lozano, Gilberto González, Conchita Gentil Arcos, Marco de Carlo, Víctor Alcocer, Jorge Arriaga, Queta Lavat, Salvador Terroba, María Smith, Nemorio Mejía, Antonio Galicia; intervenciones musicales:

José Luis Aguirre *Trotsky*, Juanita Riverón, Jorge Atristáin, Trío Urquiza.

Filmada a partir del 6 de noviembre de 1950 en los estudios Azteca. Estrenada el 7 de diciembre de 1951 en los cines Maya, Mitla, Soto y Primavera (una semana). Duración: 86 minutos.

Huracán Ramírez

Producción (1952): Películas Rodríguez; gerente de producción: Pascual Aragonés; jefe de producción: Guillermo Alcayde.

Dirección: JOSELITO RODRÍGUEZ; asistente: Américo Fernández; anotador: Miguel Ángel Madrigal; asesores de lucha libre: Jesús Garza, Enrique Llanes y Jack O'Brien.

Argumento: Juan Rodríguez Mas, Jesús Saucedo y Joselito Rodríguez; adaptación: Joselito Rodríguez.

Fotografía: Jack Draper; operadores de cámara: Urbano Vázquez y Álvaro González; alumbrador: Miguel Arana.

Música: Sergio Guerrero; canciones: Antonio Fernández ("Báñate Manuel"), Consuelo Velázquez ("Qué divino"),

Gabriel Ruiz ("Hablemos claro" y otra) y Miguel Ángel Pazos.

Sonido: Manuel Topete y Galdino Samperio.

Escenografía: José Rodríguez Granada; maquillaje: Román Juárez.

Edición: Fernando Martínez.

Intérpretes: David Silva (Fernando Torres o *Huracán Ramírez*), Titina Romay (Margarita), Carmen González (Laura), Freddy Fernández (*Pichi*), Yadira Jiménez (Gloria del Mar), Tonina Jackson (*idem* o Torres), Annabelle Gutiérrez (Catita), Jorge Casanova (Rubio), Leonor Gómez (presentadora de lucha femenina), Joaquín Garrido (Garrido), Julio Guerrero, Salvador Pulido, Ramón Sánchez, Joselito Rodríguez, los luchadores *El Médico Asesino*, Frank Bucher *El Carnicero*, *El Bulldog*, Guillermo Hernández *Lobo Negro*, *Bello Califa* y Jack O'Brien (*referee*) y la voz de Pedro Mago Septién (narrador).

Filmada a partir del 29 de septiembre de 1952 en los estudios Azteca. Estrenada el 26 de febrero de 1953 en el cine Orfeón (una semana). Duración: 103 minutos.

Islas Marías

Producción (1950): Rodríguez Hermanos; gerente de producción: Manuel R. Ojeda; jefe de producción: Alberto A. Ferrer.

Dirección: EMILIO FERNÁNDEZ; asistente: Jorge López Portillo.

Argumento y adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa; ayudantes: Daniel López, Ignacio Romero y Pablo Ríos.

Música: Antonio Díaz Conde; canción ("El cobarde"): José Alfredo Jiménez.

Sonido: James L. Fields, José B. Carles y Galdino Samperio.

Escenografía: Manuel Fontanals; decorador: Manuel Parra; vestuario: Armando Valdés Peza; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Pedro Infante (Felipe), Rosaura Revueltas (doña Rosa Suárez viuda de Ortiz), Rocío Sagaón (María), Jaime Fernández (Ricardo), Tito Junco (general gobernador del penal), Ester Luquín (Alejandra), Rodolfo Acosta (*El Silencio*), Julio Villareal (director del Colegio Militar), Arturo Soto Rangel (Miguel, viejo preso), Felipe Montoya (licenciado González), Hernán Vera (don Venancio, tendero), Jorge Treviño (don Jorge, panadero), Humberto Rodríguez (actuario), Salvador Quiroz (coronel), Luis Aceves Castañeda (policía), Julio Ahuet (taxista), Gilberto González (militar), Rogelio Fernández (guardia), Manuel Vergara *Manver* (borracho).

Filmada a partir del 6 de septiembre de 1950 en los estudios Churuhusco. Estrenada el 10 de agosto de 1951 en el cine Orfeón (una semana). Duración: 82 minutos.

La dama del velo

Producción (1948): Fama Films, Rodolfo Lowenthal; gerente de producción: Carlos Novi; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: ALFREDO B. CREVENNA; asistente: Ignacio Villareal.

Argumento: Egon Fis; adaptación: Edmundo Báez y Egon Fis.

Fotografía: Jack Draper; operador de cámara: Leobardo Sánchez.

Música: Raúl Lavista; canciones: Gabriel Ruiz ("La cita", "Quién te quiere a ti" y "Noche"), Johannes Brahms ("Canción de cuna"), Héctor Artola ("Otro tango, otra copa", con letra de Carlos Bahr) y Rodolfo Sciammarella ("No te perdono más").

Sonido: James L. Fields, Rodolfo Solís y Galdino Samperio.
Escenografía: Jesús Bracho; vestuario supervisado por Berenice Leal; maquillaje: Sara Herrera.
Edición: Rafael Portillo.
Intérpretes: Libertad Lamarque (Andrea del Monte), Armando Calvo (Esteban Navarro), Ernesto Alonso (licenciado Cristóbal Gómez Peña), Miguel Córcega (Víctor), José Baviera (fiscal), Bárbara Gil (Laura), Tana Lynn (Teresa), Juan Pulido (director de escena), María Gentil Arcos (doncella), José María Pedroza (Flores, camarero afeminado), Héctor López Portillo (camarero), Ignacio Peón (juez), Armando Velasco (detective), Héctor Mateos (mayordomo), Salvador Quiroz (empresario), Hernán Vera (encargado del hotel), Joaquín Roche, Consuelo Monteagudo, Pablo = Ismael Larumbe y, entre los *extras*, Pedro Elviro *Pitouto* e Irma Dorantes; interpretaciones musicales: Ballet de Chelo La Rue y Salvador y Burdette (bailarines de tango).

Filmada a partir del 6 de diciembre de 1948 en los estudios Churuhusco con un costo aproximado de 500 mil pesos.
Estrenada el 1 de julio de 1949 en el cine Mariscal (dos semanas). Duración: 104 minutos.

La devoradora

Producción (1946): Producciones Grovas, Jesús Grovas y Fernando de Fuentes; gerente de producción: Rafael Pérez Grovas; jefe de producción: Guillermo Alcayde.
Dirección: FERNANDO DE FUENTES; asistente: Moisés M. Delgado; anotador: Carlos Marín.
Argumento y adaptación: Paulino Masip; guión técnico: Fernando de Fuentes.
Fotografía: Ignacio Torres; operadores de cámara: Andrés Torres y Enrique Wallace.
Música: Rosalío Ramírez; canción "Aventurera", de Agustín Lara, cantada por Salvador García.
Sonido: Eduardo Fernández y Enrique Rodríguez.
Escenografía: Vicente Petit; vestuario (de María Félix): Beatriz Sánchez Tello; maquillaje: Sara Mateos.
Edición: José W. Bustos; ayudante: Manuel Guerrero.
Intérpretes: María Félix (Diana de Arellano), Luis Aldás (Miguel Iturbe), Julio Villarreal (Adolfo Gil), Felipe de Alba (Pablo Ortega), Arturo Soto Rangel (don Manuel Ortega), Conchita Gentil Arcos (Jacinta), Salvador Quiroz (inspector), Manuel Arvide (Ricardo Galván), Manuel Trejo Morales (Ernesto), Humberto Rodríguez (Gregorio, portero), Lidia Manero, Salvador García (cantante).

Filmada a partir del 14 de enero de 1946 en los estudios Azteca y en locaciones del Distrito Federal (Chapultepec).
Estrenada el 18 de abril de 1946 en el cine Alameda (seis semanas). Duración: 122 minutos.

La diosa arrodillada

Producción (1947): Panamerican Films, Rodolfo Lowenthal; gerente de producción: Luis Cortés; jefe de producción: Jorge Cardeña.
Dirección: ROBERTO GAVALDÓN; asistente: Ignacio Villarreal.
Argumento: sobre un cuento de Ladislao Fodor; adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón, con la colaboración de Alfredo B. Crevenna y Edmundo Báez; guión técnico: Tito Davison.
Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Rosalío Solano.
Música: Rodolfo Halffter; canciones: Agustín Lara ("Revancha") y el doctor Egor Neumann; coreografía: Mari Jinishian.
Sonido: James L. Fields, Nicolás de la Rosa y Galdino Samperio.
Escenografía: Manuel Fontanals; vestuario: Lillian Oppenheim y Aurora Máinez; maquillaje: Sara Mateos.
Edición: Charles L. Kimhall.
Intérpretes: María Félix (Raquel Serrano), Arturo de Córdova (Antonio Ituarte), Rosario Granados (Elena), Fortunio Bonanova (Nacho Gutiérrez), Rafael Alcayde (Demetrio), Carlos Martínez Baena (Esteban), Eduardo Casado (licenciado Jiménez), Luis Mussot (doctor Vidaurri), Carlos Villarías (juez), Natalia Gentil Arcos (María), Paco Martínez (Villarreal), Rogelio Fernández (marinero), Alfredo Varela Sr., Juan Orraca (detective) José Arratia, Manuel Pozos, Adolfo Ballano Bueno, Fernando Casanova.

Filmada a partir del 10 de febrero de 1947 en los estudios Churuhusco con un costo aproximado de un millón de pesos.
Estrenada el 13 de agosto de 1947 en los cines Chapultepec, Palacio y Savoy (nueve semanas). Duración: 104 minutos.

La extraña pasajera

Producción (1952): Producciones Tepeyac, Óscar Danciger, productor asociado; Agustín David Ortigosa; gerente de producción: Antonio de Salazar; jefe de producción: Julio Guerrero Tello.
Dirección: FERNANDO A. RIVERO; asistente: Mario Llorca.
Argumento: sobre una obra de Carlos Luquín y Alejandro Núñez Alonso; adaptación: Fernando A. Rivero.
Fotografía: Manuel Gómez Urquiza.
Música: Luis Hernández Bretón.
Sonido: Luis Fernández y Jesús González Gancy.
Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Carmen Palomino.
Edición: Carlos Savage.
Intérpretes: Emilia Guiú (Yolanda), Víctor Manuel Mendoza (mayor Rodolfo Castillo), Tito Junco (*El Dandy*), Miguel Ángel Ferriz (coronel Macías), Arturo Soto Rangel (Camacho), José Ángel Espinosa *Ferrusquilla* (Lucas Soriano), José Torvay (Negrete, detective bancario), Antonio Bravo (Tomás Pizarro), Roberto Corell (agente), José Chávez Trowe (subteniente Pacheco), Rogelio Fernández (agente Cortina), José Luis Rojas (Esteban Fuentes).

Filmada del 1 al 23 de diciembre de 1952 en los estudios Tepeyac. Estrenada el 4 de junio de 1953 en los cines Mariscal y Lido (una semana). Duración: 83 minutos.

La gota de sangre

Producción (1949): Proximex.
Dirección: CHANO URUETA; asistente: Julio Cahero.

Argumento y adaptación: Chano Urueta.
Fotografía: Agustín Jiménez.
Música: Jorge Pérez H.
Sonido: Eduardo Fernández.
Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara.
Edición: Juan José Marino.
Intérpretes: Lilia Michel (la falsa asesina), Rafael Baledón (el marido), Tito Junco, Olga Jiménez, Andrés Soler, José María Linares Rivas, José Elías Moreno, Lupe del Castillo, Jaime Valdés.

Filmada a partir del 14 de noviembre de 1949 en los estudios Azteca. Estrenada el 27 de enero de 1950 en el cine Estadio (una semana). Duración: 105 minutos.

La huella de unos labios (antes, **El cuello de la camisa**)

Producción (1951): Cinematográfica Grovas, Jesús Grovas; gerente de producción: Francisco A. Peñafiel; jefe de producción: Armando Espinosa.
Dirección: JUAN BUSTILLO ORO; asistente: Moisés M. Delgado.
Argumento: sobre el cuento "El cuello de la camisa" de William Irish; adaptación: Juan Bustillo Oro.
Fotografía: Raúl Martínez Solares; operador de cámara: Cirilo Rodríguez.
Música: Manuel Esperón.
Sonido: Bernardo Cabrera y Galdino Samperio.
Escenografía: Javier Torres Torija; maquillaje: Sara Mateos.
Edición: Gloria Schoemann.
Intérpretes: Rosario Granados (María), Carlos López Moctezuma (César Villa), Rubén Rojo (Felipe Rivas), Luis Beristáin (detective Manuel Andrade), Gilberto González (Luis Cortés), Roberto Y. Palacios (lavandero chino) Humberto Rodríguez, Jorge Arriaga, Kika Meyer (Aurora), Chel López.

Filmada del 15 de octubre al 3 de noviembre de 1951 en los estudios Churubusco con un costo aproximado de 600 mil pesos. Estrenada el 6 de marzo de 1952 en el cine Chapultepec (tres semanas). Duración: 90 minutos.

La mujer desnuda

Producción (1951): Filmex, Luis Manrique (y Gregorio Walerstein); gerente de producción: Jacobo Derechín; jefe de producción: Antonio Sánchez Barraza.
Dirección: FERNANDO MÉNDEZ; asistente: Manuel Muñoz; anotador: Manuel Ortega.
Argumento: Mauricio Wall=Gregorio Walerstein y Luis Manrique; adaptación: Mauricio Wall=Gregorio Walerstein y Pedro de Urdimalas.
Fotografía: Agustín Martínez Solares; operador de cámara: José Antonio Carrasco.
Música: Sergio Guerrero; canciones: Gonzalo Curiel ("Si tú quisieras"), Joao de Barros y Alberto Ribeiro ("Copacabana"), Miguel Ángel Pazos ("Me gustas mucho"), José Sabre Marroquín ("Nocturnal") y otros ("Cómo no", "Lisboa antigua").
Sonido: Rodolfo Benítez y Jesús González Gancy.
Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Margarita Ortega.
Edición: Rafael Ceballos; ayudante: Eufemio Rivera.
Intérpretes: Mercedes Barba (Magda), Antonio o Tony Aguilar (*idem*), Miguel Torruco (David Sánchez), Aurora Segura (Carmen), Carlos López Moctezuma (don Pedro), Fanny Schiller (Violeta Bello o Blanca Ruiz o Margot Rojas), María Victoria (*idem*), Marión Inclán, Titina Romay (Magda, niña), Lupe Carriles (doña Chole), Pascual García Peña (portero), Rogelio Fernández (policía), Héctor Mateos (don Antonio), Felipe Montoya (coreógrafo), Hernán Vera (automovilista), Agustín Fernández (gendarme), José Muñoz (comisario), Manuel Trejo Morales (admirador de Magda), Cecilia Leger (nana), Julio Sotelo (locutor), Javier Puente.

Filmada a partir del 3 de diciembre de 1951 en los estudios San Ángel. Estrenada el 25 de marzo de 1953 en el cine Nacional (una semana). Duración: 90 minutos.

La noche avanza (antes, **Yo soy el amo**)

Producción: (1951) Mier y Brooks, Felipe Mier y Óscar J. Brooks; productor ejecutivo: Ernesto Enríquez; gerente de producción: Miguel Hernández Cajigal; jefe de producción: Enrique L. Morfín; subjefe: Jorge Durán Chávez.
Dirección: ROBERTO GAVALDÓN; asistente: Alfonso Corona Blake.
Argumento: Luis Spota; adaptación: Roberto Gavaldón, José Revueltas y Jesús Cárdenas.
Fotografía: Jack Draper.
Música: Raúl Lavista; canciones: Miguel Ángel Pazos, Sergio de Karlo y otros.
Sonido: Manuel Topete y Galdino Samperio.
Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Armando Meyer.
Edición: Charles L. Kimball; ayudante: Raúl J. Casso.
Intérpretes: Pedro Armendáriz (Marcos Arizmendi), Anita Blanch (Sara), Rebeca Iturbide (Rebeca), Eva Martino (Lucrecia), José María Linares Rivas (*Marcial Gómez*) Julio Villareal (*Villareal*), Armando Soto la Marina *El Chicote* (*idem*, esbirro), Carlos Múzquiz (Armando), Wolf Ruvinkis (*Bodoques*), Francisco Jambrina (Luis, doctor), Juan García (esbirro), Luis Massot (el médico), Roberto Y. Palacios (Li Chan, apostador), Margarito Luna (esbirro), Héctor Mateos y José Torvay (policías), Humberto Rodríguez (joyero), Agustín Fernández (pelotari), Luis Mussot, Jr. (limpiabotas), Héctor Godoy (repcionista del hotel) y los pelotaris Ubeda y Aquiles Elorduy.

Filmada a partir del 16 de julio de 1951 en los estudios Churubusco. Estrenada el 24 de abril de 1952 en el cine Mariscal (una semana). Duración: 85 minutos.

La otra

Producción (1946): Producciones Mercurio, Mauricio de la Serna; jefe de producción: Alberto A. Ferrer.
Dirección: ROBERTO GAVALDÓN; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento: sobre un cuento de Rian James; adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Rosalío Solano.

Música: Raúl Livista.

Sonido: James L. Fields, Nicolás de la Rosa y Galdino Samperio.

Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Charles L. Kimball.

Intérpretes: Dolores del Río (Magdalena/ María Méndez), Agustín Irusta (Roberto González), Víctor Junco (Fernando),

José Baviera (licenciado De la

Fuente), Manuel Dondé (agente Vilar), Conchita Carracedo (Carmela), Carlos Villarías (licenciado Félix Mendoza,

notario), Rafael Icardo (juez), niño

Daniel Pastor.

Filmada a partir del 27 de mayo de 1946 en los estudios Churubusco. Estrenada el 20 de noviembre de 1946 en el cine Olimpia (cinco semanas). Duración: 98 minutos.

La perversa (antes, Ambición)

Producción (1953): José Luis Calderón; gerente de producción: Luis García de León; jefe de producción: José Alcalde Gámiz.

Dirección: CHANO URUETA; asistente: Felipe Palomino.

Argumento: Rafael García Travesí; adaptación: Chano Urueta.

Fotografía: Agustín Jiménez.

Música: Antonio Díaz Conde; canciones: Federico Ruiz ("Nuevo charleston"), José Antonio Méndez ("Qué jelengue"),

Lorenzo Barcelata ("Amanecer ranchero") y Agustín Lara ("Te quiero").

Sonido: José de Pérez.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; vestuario: Armando Valdés Peza y Rita Macedo; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Juan José Marino.

Intérpretes: Elsa Aguirre (Alicia Bermúdez), Alma Rosa Aguirre (Gloria Bermúdez), César del Campo (Enrique Suárez),

Octavio Arias (Mario), José Elías Moreno (padre José), Mercedes Soler (doña Dolores), Miguel Ángel Ferriz (César

Suárez), Ana Benthá Lepe (cantante), José Pulido (policía), Manuel Dondé (fiscal), Armando Velasco, Rodolfo Calvo,

Ana Madrigal, Víctor Alcocer, Yeyo y Medalia, Edmundo Mendoza, Ángel Merino.

Filmada a partir del 4 de mayo de 1953 en los estudios Churubusco. Estrenada el 4 de febrero de 1954 en el cine Palacio Chino (una semana). Duración: 89 minutos. Autorización B.

La sospechosa (antes, La hija sospechosa)

Producción (1954): Constelación, Alberto Gout; gerentes de producción: Francisco Oliveros del Valle y Alfonso Morones; jefe de producción: Enrique L. Morfín.

Dirección: ALBERTO GOUT; asistente: Ignacio Villarreal; anotadores: Mario Cisneros y Miguel Ángel Madrigal.

Argumento y adaptación: Alberto Gout.

Fotografía: Rosalío Solano; operador: Hugo Velasco; ayudante: Felipe Quintanar; alumbrador: Antonio Solano.

Música: Carlos Tirado; canciones: Juan Bruno Tarraza ("Alma libre", "¡Qué bueno!", "Cari cari cariñito" y "Ya son las doce") y Pablo Beltrán Ruiz ("Quién será").

Sonido: Eduardo Fernández, Galdino Samperio y James L. Fields.

Escenografía: Manuel Fontanals; vestuario de Silvia Pinal: Angelita; maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara.

Edición: Alfredo Rosas Priego; ayudante: Bernardino Flores.

Intérpretes: Silvia Pinal (Regina de Alba), Miguel Torruco (doctor Raúl Lavalle), Víctor Parra (Alejandro), Carmen

Montejo (Adela Pérez), Andrés Soler (licenciado Isidro Noriega), Raúl Ramírez (Ramón), Josefina Escobedo (Isabel),

Antonio Raxel (doctor Tomás López Roy), Nicolás Rodríguez (conserje), Roberto Gálvez, Olivia Michel (Esperanza),

Manuel de la Vega, Emilio Garibay, Jesús Gómez (gendarme), Cecilia Leger (madre de la paciente muerta), Armando Acosta.

Filmada a partir del 25 de octubre de 1954 en los estudios Churubusco. Estrenada el 3 de junio de 1955 en el cine Palacio Chino (tres semanas). Duración: 100 minutos. Autorización B.

La venenosa

Producción (1949): Películas Paricutín, Carlos de la Torre y Modesto Pascó; jefe de producción: Julio Guerrero Tello.

Dirección: MIGUEL MORAYTA; asistente: Américo Fernández.

Argumento: sobre la novela de José María Carretero *El Caballero Audaz*; adaptación: Antonio de la Villa y Miguel Morayta.

Fotografía: Ezequiel Carrasco; operador de cámara: Manuel Santaella.

Música: Luis Hernández Bretón; canciones: Juan Bruno Tarraza ("La rumbantela") y Severiano Briseño ("Balajú").

Sonido: José de Pérez y Rafael Ruiz Esparza.

Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Armando Calvo (Luis de Sevilla), Gloria Marín (Liana Romero), José María Linares Rivas (Víctor Masetti),

Fernando Soto *Mantequilla (El Mistenoso)*, Issa Morante (Nina), Rafael Alcayde (Harold), Juan Calvo (Mr. Mullich),

Arturo Soto Rangel (doctor Koll), Ramón Gay (*El Terror*), Sara Cabrera (Miss Lucila), Estela Matute (Lulú), Marco de

Carlo (Pedro), Augusto Benedito (*El Tigre*), Manuel Casanueva (Raúl), Consuelo Monteagudo (Sibila), Julio Taboada

(*Bibi*), Héctor Mateos (doctor), Armando Velasco (inspector de policía), Edmundo Espino (joyero), Enrique del Castillo

(enfermero), Victorio Blanco, Circo Atayde Hermanos con los trapeceistas Hermanos Esqueda; intervenciones

musicales: Olga Chaviano, Severiano Briseño y sus Tamaulipecos.

Filmada a partir del 10 de enero de 1949 en los estudios CLASA con un costo aproximado de 350 mil pesos.

Estrenada el 5 de octubre de 1949 en el cine Teresa
(una semana). Duración: 113 minutos.

Las puertas del presidio (antes, *Las puertas del penal* o *Los vivos muertos*)

Producción (1949): Cinematográfica Grovas, Adolfo Grovas; gerente de producción: Francisco A. Peñafiel; jefe de producción: Antonio Guerrero Tdllo.
Dirección: EMILIO GÓMEZ MURIEL; asistente: Julio Cahero.
Argumento: sobre la novela *Los vivos muertos* de Eduardo Zamacois; adaptación: Jesús Cárdenas y Emilio Gómez Muriel.
Fotografía: Raúl Martínez Solares; operadores de cámara: Carlos Nájera y Manuel Gómez Urquiza.
Música: Manuel Esperón.
Sonido: Eduardo Fernández y Galdino Samperio.
Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara.
Edición: Gloria Schoemann.
Intérpretes: David Silva (Martín Santoyo), Blanca Estela Pavón (María Elena), Andrés Soler (don Servando Rojas), José Ángel Espinosa *Ferrusquilla* (Ceferino Martínez *Ciengramos*), Luis Beristáin (Rafael), Josefina del Mar (Luisa), Fanny Schiller (madre de Martín), Miguel Manzano (don Fernando Loja), José Baviera (director del presidio), Juan Orraca (Miguel), Chel López (Jerónimo *El Camaron*), Jorge Arriaga (*El Patotas*), Ángel Infante (Marcial *El Plegao*), Armando Arriola (preso), Michel Grayeh (*Chapeado*), Victorio Blanco (guardia), Roberto Meyer, Ignacio Peón.

Filmada a partir del 13 de junio de 1949 en los estudios Churubusco con un costo aproximado de 400 mil pesos.
Estrenada el 12 de octubre de 1949 en el cine Teresa (tres semanas). Duración: 91 minutos.

Ley fuga

Producción (1952): Argel Films, Emilio Tuero; productor ejecutivo: Modesto Pascó; jefe de producción: Luis G. Rubín.
Dirección: EMILIO GÓMEZ MURIEL; asistente: Valerio Olivo.
Argumento y adaptación: Mauricio Magdaleno y Max Aub.
Fotografía: Ezequiel Carrasco; operador de cámara: Manuel Santaella.
Música: Gonzalo Curiel.
Sonido: Rodolfo Solís.
Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Concepción Zamora.
Edición: Fernando Martínez.
Intérpretes: Gloria Marín (Alicia Soto), Carlos López Moctezuma (Mario *El Pulque*), Ramón Gay (Gabriel Montero), Renée Dumas (Raquel), José María Linares Rivas (Rafael Santángel), Miguel Ángel Ferriz (jefe de policía), Arturo Martínez (Ángel Boturini), Miguel Arenas (Manuel), Pedro de Urdimalas (David), Luis Aragón (Leonardo González, mecánico), Josefina Escobedo (esposa del mecánico), José Luis Moreno (Pedro, hijo del mecánico), Hortensia Santoveña (doña Remedios), Lidia Franco (portera), Victorio Blanco (policía), Enrique Zambrano, Manuel Sevilla, Norma Ancira, Salvador Pérez.

Filmada a partir del 8 de diciembre de 1952 en los estudios CLASA. Estrenada el 29 de mayo de 1954 en el cine Olimpia (dos semanas). Duración: 86 minutos.

Los amantes (antes, *Mi vida es otra*)

Producción (1950): Producciones Calderón, Pedro A. Calderón y Guillermo Calderón; gerente de producción: César Pérez Luis; jefe de producción: Enrique M. Hernández.
Dirección: FERNANDO A. RIVERO; asistente: Winfield Sánchez.
Argumento: José G. Cruz; adaptación: Fernando A. Rivero y José G. Cruz.
Fotografía: Enrique Wallace.
Música: Antonio Díaz Conde; canciones: Alberto Domínguez ("Perfidia"), Dámaso Pérez Prado ("Qué rico mambo") y Gonzalo Curiel ("Calla tristeza").
Sonido: Ramón Moreno.
Escenografía: Manuel Fontanals; maquillaje: María del Castillo.
Edición: Alfredo Rosas Priego.
Intérpretes: David Silva (Jorge Rubio), Emilia Guiú (Yolanda), Luis Aldás (Bruno del Moral), Rodolfo Acosta (Alex), Angélica María (Gloria), Gloria Jordán (Rosa), Mireya Gutiérrez (cigarrera), Guillermo Bravo Sosa (encargado del hotel), Salvador Quiroz (licenciado), Mario Bretón, Rogelio Fernández, Kitty Alatríste, Luis G. Roldán (Roberto), Fernando Galiana (Raúl); intervenciones musicales: Trío Calaveras, Anita Vázquez.

Filmada a partir del 6 de noviembre de 1950 en los estudios Churubusco. Estrenada el 11 de julio de 1951 en el cine Teresa (una semana). Duración: 84 minutos.

Los hijos de nadie (antes, *Dos caminos*)

Producción (1952): Producciones Independencia, Mario Gutiérrez Roldán; jefe de producción: Enrique M. Hernández.
Dirección: CARLOS VÉJAR, JR.; asistente: Valerio Olivo; anotador: Carlos Villatoro.
Argumento y adaptación: Carlos Villatoro.
Fotografía: Rosalío Solano; operadores de cámara: Felipe L. Mariscal y Felipe Quintanar.
Música: Federico Baena; canciones: Federico Baena ("Me importa poco" y "Por eso te perdono"), Emilio Renté ("Tambores de la jungla") y Elvira Villaseñor ("Así es la vida").
Sonido: Bernardo Cabrera y Enrique Rodríguez.
Escenografía: José Rodríguez Granada; maquillaje: Rosa Guerrero.
Edición: Carlos Savage.
Intérpretes: David Silva (José López Martínez), Carmen González (María González), Aurora Walker (profesora Marín), Marina Herrera *Marilú* (Rosa o *La Mapy*), Rodolfo Landa (Luis Molina), Dagoberto Rodríguez (Raúl), Dalia Iñiguez (Jovita), Federico Curiel (*Pichirilo*), niño Mario Jiménez (José), Miguel Funes (Luisito, niño), niña Lucha Elsa Quiñones, Guillermo Bravo Sosa (Simón), Roberto Meyer (don Roberto), Ana María Hernández, María Smidt, Luis Mussot (don Juvencio Fernández), Humberto Rodríguez (don Martiniano), Javier de la Parra, Elvira Villaseñor, Agustín Fernández

(chofer borracho de camión), Humberto Osuna, Héctor Mateos (padre de Rosa), Victorio Blanco ("evangelista") y, en números musicales, Trío Los Dandys, Gloria Mestre (en "Tambores de la jungla"), Martha Zeller y la guitarra de Antonio Bribiesca (en el solo "Quejas").

Filmada a partir del 2 de enero de 1952 en los estudios Azteca. Estrenada el 1 de septiembre de 1952 en los cines Colonial, Ermita y Florida (una semana). Duración: 85 minutos.

Los olvidados

Producción (1950): Ultramar Films, Óscar Dancigers (y Jaime Menasce); gerente de producción: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Dirección: LUIS BUÑUEL; asistente: Ignacio Villarreal; repetidor de diálogos: José de Jesús Aceves.

Argumento y adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza, con la colaboración sin crédito de Juan Larrea, Max Aub y Pedro de Urdimalas.

Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Ignacio Romero.

Música: Rodolfo Halffter, sobre temas originales de Gustavo Pittaluga.

Sonido: José B. Carles y Jesús González Gancy.

Escenografía: Edward Fitzgerald; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Stella Inda (madre de Pedro), Miguel Inclán (don Carmelo, el ciego), Alfonso Mejía (Pedro), Roberto Cobo (*El Jaibo*), Alma Delia Fuentes (Meche), Francisco Jambrina (director de la escuela la granja), Jesús García Navarro (padre de Julián), Efraín Arauz (*Cacarizo*), Jorge Pérez (*Pelón*), Javier Amezcua (Julián), Mario Ramírez (*Ojitos*), Juan Villegas (abuelo del *Cacarizo*), Héctor López Portillo (juez), Ángel Merino (Carlos, ayudante del director), Daniel Corona y Roberto Navarrete (golfos), Antonio Martínez (chamaquito), niño Ramón Martínez (Nacho, hermano de Pedro), Antulio Jiménez Pons (chicharronero), Diana Ochoa (madre del *Cacarizo*), Salvador Quiroz (dueño de la herrería), Humberto Mosti (corrigiendo), José Moreno Fuentes (policía), Juan Domínguez (corrigiendo), José Loza, Rubén Campos y José López (asilados), Ignacio Solórzano (feriante), Victoria Blanco (viejo del mercado), Ramón Sánchez (vendedor de tortas), Francisco Muller (Mendoza), Enedina Díaz de León (tortillera), Charles Rooner (pederasta elegante), Inés Murillo, Rosa Pérez, niños Patricia Jiménez Pons, Miguel Funes, Jr. y José Luis Echeverría, voz de Ernesto Alonso.

Filmada del 6 de febrero al 9 de marzo de 1950 en los estudios Tepeyac y en locaciones del D.F. (sobre todo, por el rumbo de Nonoalco) con un costo aproximado 450 mil pesos. Estrenada el 9 de diciembre de 1950 el cine México (una semana). Duración: 80 minutos.

Manos de seda

Producción (1951): Galindo Hermanos y Fumadora Chapultepec, Pedro Galindo y Eduardo Galindo; jefe de producción: Guillermo Alcayde.

Dirección: CHANO URUETA; asistente: Alfonso Corona Blake.

Argumento: José G. Cruz; adaptación: Chano Urueta.

Fotografía: Enrique Wallace.

Música: Gonzalo Curiel.

Sonido: José de Pérez.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Noemí Wallace.

Edición: José W. Bustos.

Intérpretes: David Silva (*Manos de seda*), Rita Macedo (Elsa), Roberto Romaña (Alonso), Eva Calvo (Elisa), Fernando Casanova (Rudy), Maruja Grifell, Lily Ademar.

Filmada a partir del 11 de enero de 1951 en los estudios Churubusco con un costo aproximado de 400 mil pesos. Estrenada el 4 de julio de 1951 en el cine Nacional (dos semanas). Duración: 90 minutos.

Medianoche

Producción (1948): Filmex, Gregorio Walerstein; gerente de producción: Jacobo Derechín; jefe de producción: Manuel Rodríguez.

Dirección: TITO DAVISON; asistente: Manuel Muñoz.

Argumento: sobre la historia de Alfredo G. Volpe para la película argentina *La fuga*, de Luis Saslavsky; adaptación: José Revueltas, Tito Davison, Pedro de Urdimalas y Edmundo Báez; diálogos adicionales: Ricardo López Méndez.

Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Ignacio Romero.

Música y canciones ("Medianoche", "Tres letras"): Manuel Esperón; letras: Ricardo López Méndez.

Sonido: B. J. Kroger, Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez.

Escenografía: José Rodríguez Granada; vestuario: Beatriz Sánchez Tello; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Mario González.

Intérpretes: Arturo de Córdova (Daniel Benítez), Elsa Aguirre (Cora Moreno), Marga López (Rosita), Carlos López Moctezuma (Carrasco), José Elías Moreno (comandante Enrique Robles), Dolores Camarillo (doña Mariana), José Ángel Espinosa *Ferrusquilla* (profesor Florentino Mendizábal), Pascual García Peña (*Chancomón*), Antonio R. Frausto (don Onofrio), Juan García (*Norteño*), Manuel Dondé (Melquiades Ramírez), Juan Orraca (guardaespaldas de Daniel), Ramón Gay (contrabandista), Ismael Pérez (Domingo), José Pardavé (marihuano), Carlos Múzquiz (policía), Jorge Arriaga (Romeo), Armando Velasco (jefe de policía), Paco Martínez (boticario), Ramón Sánchez (hampón), Julio Ahuet y Guillermo Bravo Sosa (jugadores de póquer), José Luis Moreno (alumno), Ignacio Peón, Emillio Garibay.

Filmada a partir del 2 de agosto de 1948 en los estudios Azteca con un costo aproximado de 500 mil pesos. Estrenada el 28 de abril de 1949 en el cine Mariscal (cuatro semanas). Duración: 93 minutos.

Monte de Piedad

Producción (1950): Filmadora Internacional, Olallo Rubio, Jr.; gerente de producción: Luis Massieu Helguera; jefe de producción: Paul Castelain.

Dirección: CARLOS VÉJAR, JR.: asistente: Julio Cahero.
Argumento: Luis Massieu Helguera y Jorge Stahl, Jr.; adaptación: Carlos Véjar, Jr.
Fotografía: Agustín Jiménez; operador de cámara: Sergio Véjar.
Música: Federico Baena; canciones: Chucho Monge ("Monte de piedad" y "Traidoramente") y Federico Baena ("Alma").
Sonido: Enrique Rodríguez y Rafael Ruiz Esparza.
Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Carmen Palomino.
Edición: Juan José Marino.

Intérpretes: Jorge Mistral (Marcos Velázquez), Emilia Guiú (Margarita Montes), Armando Calvo (Mario de Córdoba), Carmen Montejo (María Franco), Tito Junco (Rodrigo del Paso), Antonio Espino *Clavillazo* (bolero), Miroslava (Elena), Carlos Martínez Baena (Cándido Reyes, empleado del Monte), Joaquín Cordero (René), Fernando Casanova (Raúl), José Elías Moreno (jefe de policía), Arturo Soto Rangel (padre Gabriel), Manuel Arvide (don Ruperto), Emma Roldán (doña Rosaura), María Gentil Arcos (doña Lupita), Bertha Lomelí (coqueta), Pedro Galván, Jorge Casanova (coyote), Marco de Carlo (doctor Aguado), Tony Díaz (Alberto Escamilla), Francisco Jambrina (padre de Beatriz), Beatriz Saavedra (Beatriz), Felipe de Flores, José Muñoz (policía), José Escanero (don Pedro), Azucena Rodríguez (niña), María Teresa Piana, Salvador Ruiz; intervenciones musicales: María Victoria con el conjunto Los Cuatro Gatos.

Filmada a partir del 21 de diciembre de 1950 en los estudios CLASA. Estrenada el 1 de agosto de 1951 en el cine Teresa (dos semanas). Duración: 112 minutos.

Mujer

Producción (1946): Luis Manrique; productores asociados: J. R. W. Dunlop y Gustavo de León; gerente de producción: Jorge Manrique; jefe de producción: Enrique L. Morfín.

Dirección: CHANO URUETA; asistente: Julio Cahero.
Argumento: Pascual García Peña; adaptación: Chano Urueta.

Fotografía: Ignacio Torres; operador de cámara: Andrés Torres.

Música: José de la Vega; canciones: Agustín Lara ("Mujer") y Chucho Monge ("El barquito de papel", "Encanto de mujer", "Creí", "Jamás" y "Si regresas").

Sonido: Rodolfo Solís y B. J. Kroger.

Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Noemí Wallace y Román Juárez.

Edición: Juan José Marino.

Intérpretes: Esther Fernández (Lupita Carmona), Agustín Irusta (Jorge), Domingo Soler (*Licenciado*), José Pulido (Enrique), Emma Roldán (doña Petra, portera), Rafael Icardo (fiscal), Pascual García Peña (Pascual, bolero), Jorge Mondragón (juez), Raúl Guerrero (zapatero remendón), Enrique García Álvarez (oculista), Miguel Manzano (vecino), Manuel Dondé (detective), Joaquín Cordero (González), Margarita Cortés, Juan Marcos Tabares, Ignacio Peón (jurado).

Filmada a partir del 20 de diciembre de 1946 en los estudios Azteca. Estrenada el 17 de diciembre de 1947 en el cine Colonial (una semana). Duración: 98 minutos.

Mujeres de teatro (antes, Frivolidades)

Producción (1951): Calderón Films, Pedro A. Calderón y Guillermo Calderón; gerente de producción: Alberto López Perea; jefe de producción: Paul Castelain.

Dirección: RENÉ CARDONA; asistente: Jesús Marín.

Argumento y adaptación: José Carbó.

Fotografía: Agustín Jiménez.

Música: Antonio Díaz Conde; canciones: "Baila con Perico", "María, María, qué te pasó", "El telefonito", "Qué te parece Cholito", "Esto es felicidad", "Qué bonito siento", "La Zazamora", "Divina ilusión", "Todavía no me muero" y otras.

Sonido: Francisco Alcayde.

Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Carmen Palomino.

Edición: Alfredo Rosas Priego.

Intérpretes: Emilia Guiú (Emilia), Rosita Fomés (Rosita), María Victoria (*idem*), Armando Silvestre (Esteban), Roberto Cobo (*Jarocho*), Carlos Valadez (Leandro Rosas), Jorge Mondragón (Curro), Celia Viveros (vendedora), Pedro González Rojas; intervenciones musicales: Luis Arcaraz y orquesta, Orquesta Femenina Anacaona, Los Hermanos Reyes con Teresita, Kiko Mendive, Su Muy Key, Los Tres Diamantes, Ballet de Chelo La Rue.

Filmada a partir del 9 de abril de 1951 en los estudios Tepeyac con un costo aproximado de 450 mil pesos. Estrenada el 10 de noviembre de 1951 en el cine Teresa (dos semanas). Duración: 86 minutos.

Nadie muere dos veces

Producción (1952): Filmex, Gregorio Walerstein y Abel Salazar; jefe de producción: Enrique L. Morfín, ayudado por Jorge Durán Chávez.

Dirección: LUIS SPOTA.

Argumento y adaptación: Luis Spota.

Fotografía: Carlos Carbajal.

Música: Manuel Esperón; canciones: José Alfredo Jiménez ("Ella"), Armando Domínguez ("Miénteme") y Luis Arcaraz ("Besos").

Sonido: Enrique Rodríguez y Manuel Esperón.

Maquillaje: Román Juárez.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes: Abel Salazar (Raúl García/Ricardo Islas), Luis Aguilar (Alberto), Lilia del Valle (Irma), Ramón Gay (Arturo Robles), Salvador Quiroz (don Antonio, jefe de policía); intervenciones musicales: Fernando Fernández (Fernando), Pedro Vargas.

Filmada a partir del 2 de junio de 1952 en Tequesquitengo. Estrenada el 15 de septiembre de 1953 en el cine Palacio Chino (una semana). Duración: 95 minutos.

No me quieras tanto

Producción (1949): Filmadora Chapultepec, Pedro Galindo; jefe de producción: Antonio Sánchez Barraza.
Dirección: CHANO URUETA; asistente: Ignacio Villarreal.
Argumento: Eduardo Galindo; adaptación: Chano Urueta.
Fotografía: Víctor Herrera.
Música: Gonzalo Curiel.
Sonido: Nicolás de la Rosa.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Sara Mateos.
Edición: Jorge Bustos.
Intérpretes: David Silva (Gustavo), Martha Roth (Diana), Arturo Martínez (Mauricio del Valle), Joaquín Cordero (Reynaldo), Carlos Múzquiz (Luis), Julio Ahuet (Enrique Gutiérrez), Ángel Infante (administrador del hotel), Hernán Vera (encargado de los billares), Julio Sotelo (animador del cabaret), José Luis Rojas; intervenciones musicales: Trío Los Panchos, Brenda o Brenda Conde y Alberto Siccardi (pareja de baile).

Filmada a partir del 7 de marzo de 1949 en los estudios Churuhusco con un costo aproximado de 250 mil pesos.
Estrenada el 15 de julio de 1949 en el cine Ópera (dos semanas). Duración: 85 minutos.

No niego mi pasado (antes, Engaño)

Producción (1951): Producciones Calderón, Pedro A. Calderón y Guillermo Calderón; jefe de producción: Jorge Cardeña.
Dirección: ALBERTO GOUT; asistente: Winfield Sánchez; anotador: Ícaro Cisneros.
Argumento y adaptación: Álvaro Custodio
Fotografía: Rosalío Solano; operador de cámara: Luis Medina.
Música: Antonio Días Conde.
Sonido: Enrique Rodríguez.
Escenografía: Manuel Fontanals; maquillaje: Armando Meyer.
Edición: Alfredo Rosas Priego.
Intérpretes: Ninón Sevilla (Susana), Roberto Cañedo (Octavio Romero), Luis Aldás (Leonardo), José Baviera (Ramón Guzmán), César del Campo, Agustín Isunza, Aurora Walker (doña Engracia), Manuel Sánchez Navarro; intervenciones musicales: Juan Bruno Tarraza y Fello Vergara (pianistas), Kiko Mendive.

Filmada a partir del 16 de abril de 1951 en los estudios Churubusco con un costo aproximado de 500 mil pesos.
Estrenada el 4 de marzo de 1952 en el cine Metropolitan (una semana). Duración: 90 minutos.

Noche de perdición (antes, Así es la vida)

Producción (1951): Producciones Rosas Priego, Alfonso Rosas Priego; jefe de producción: Paul Castelain.
Dirección: JOSÉ DÍAZ MORALES; asistente: Jorge López Portillo.
Argumento: Rafael E. Portas; adaptación: Carlos Sampelayo, José Díaz Morales y Víctor Mora.
Fotografía: Agustín Jiménez.
Música: Antonio Días Conde.
Sonido: Francisco Alcayde.
Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Dolores Camarillo.
Edición: Alfredo Rosas Priego.
Intérpretes: Rosa Carmina (Alicia), Carlos Navarro (Eduardo), Liliana Durán (Margarita), Dagoberto Rodríguez (Armando), José María Linares Rivas (Martínez), Aurora Cortés (Tencha), Ángel Infante, y, en números musicales, Trío Los Diamantes, Los Modernistas y Trío Durango.
Filmada a partir del 15 de enero de 1951 en los estudios CLASA con un costo aproximado de 450 mil pesos. Estrenada el 4 de octubre de 1951 en los cines Atlas, Acapulco, Apolo, Tacubaya y Bahía (una semana).

Nosotros los pobres

Producción (1947): Rodríguez Hermanos; jefe de producción: Armando Espinosa.
Dirección: ISMAEL RODRIGUEZ; asistente: Jorge López Portillo.
Argumento: Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas; adaptación: Pedro de Urdimalas.
Fotografía: José Ortiz Ramos.
Música: Manuel Esperón; canciones: "Amorcito corazón", de Manuel Esperón, y otras.
Sonido: Manuel Topete y Jesús González Gancy.
Escenografía: Carlos Toussaint; maquillaje: Román Juárez.
Edición: Fernando Martínez.
Intérpretes: Pedro Infante (Pepe El Toro), Evita Muñoz (*Chachíla*), Carmen Montejo ("la tísica"), Blanca Estela Pavón (Celia "la romántica" o "la chorreada"), Miguel Inclán (don Pilar), Katy Jurado ("la que se levanta tarde"), Rafael Alcayde (licenciado Montes), Delia Magaña (*La Tostada*), Amelia Wilhelmy (*La Guayaba*), Pedro de Aguilón (*Topillos*), Ricardo Camacho= Pedro de Urdimalas (*Planillas*), Lidia Franco (doña Merenciana, portera), María Gentil Arcos ("la paralítica"), Abel Cureño El *Naranjero* (*Pinocho*), Jorge Arriaga (asesino), Víctor Torres (Antonio Morales), Conchita Gentil Arcos (la usurera), Julio Ahuet (preso), Salvador Quiroz (cura), Carlos Rincón Gallardo, Hilda Vera, niña Silvia Castro, Trío Cantarrecio.

Filmada a partir del 20 de octubre de 1947 en los estudios México Films con un costo aproximado de 400 mil pesos.
Estrenada el 25 de marzo de 1948 en el cine Colonial (cinco semanas). Duración: 125 minutos.

Opio (La droga maldita)

Producción (1949): Maya Films; jefe de producción: Antonio Guerrero Tello.
Dirección: RAMON PEÓN; asistente: Jaime L Contre ras.
Argumento y adaptación: Ramón Peón.
Fotografía: Gabriel Figueroa.
Música y canciones: Gonzalo Curiel.
Sonido: José B. Carles.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Rosita Quintana (Norma), Domingo Soler (don Fernando del Valle), Tito Junco (Luis Duval), Carolina Barret (Regina), Fanny Schiller (Fermína), Juan Pulido (padre Germán), Titina Romay (Elenita), Chela Castro, Eduardo Vivas, Héctor Mateos, Gelacio Ponce, Mazando Yamada.

Filmada a partir del 22 de febrero de 1949 en los estudios Churuhusco con un costo aproximado de 300 mil pesos. Estrenada el 4 de junio de 1949 en el cine Metropolitan (una semana). Duración: 85 minutos.

Paco el elegante (antes, El pistolero)

Producción (1951): Producciones Dyana, Fernando de Fuentes; productor ejecutivo: Fernando de Fuentes, Jr.; jefe de producción: José Alcalde Gámiz.

Dirección: ADOLFO FERNÁNDEZ BUSTAMANTE; asistente: Valerio Olivo; anotador: Javier Carreño.

Argumento: Adolfo Fernández Bustamante; adaptación: Paulino Masip.

Fotografía: Jorge Stahl, Jr.; operador de cámara: Carlos Carbajal.

Música y canciones: Gonzalo Curiel.

Sonido: Javier Mateos y Jesús González Gancy.

Escenografía: Javier Torres Torija; maquillaje: Elda Loza.

Edición: José W. Bustos.

Intérpretes: Antonio Badú (Paco Robledo), Emilia Guiú (Beatriz Camargo), Carlos Cores (Miguel Labra), Ramón Gay (Ramón Colmenares *El Novelas*), Esperanza Issa (Anita Conde), José G. Cruz (*Chapo*), Pascual García Peña (Lorenzo *El Gordo*), Armando Sáenz (Pepe), Jaime Jiménez Pons (limpiabotas), Armando Velasco (don Joaquín, director del diario), Fernando Galiana (Luis Camargo), María Gentil Arcos (Consuelo, tía de Beatriz), Lupe Carriles (portera), José Muñoz (mesero), Joaquín Roche (inspector de policía), Jorge Casanova y Chel López (agentes de policía), Héctor Mateos (jefe de Paco), Eva Garza (cantante).

Filmada a partir del 3 de mayo de 1951 en los estudios Tepeyac y en el Hipódromo de las Américas con un costo aproximado de 450 mil pesos. Estrenada el 3 de enero de 1952 en el cine Mariscal (una semana). Duración: 87 minutos.

Paraíso robado (antes, Marcela)

Producción (1951): CLASA Films Mundiales, Mauricio de la Serna y Salvador Elizondo; jefe de producción: Julio Guerrero Tello.

Dirección: JULIO BRACHO; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento: Mane Sierra; adaptación: Celestino Gorostiza, Julio Bracho, Mauricio de la Serna y Arduino Maiuri; diálogos: Celestino Gorostiza y Julio Bracho.

Fotografía: Alex Phillips.

Música: Gonzalo Curiel.

Sonido: José de Pérez y Rafael Ruiz Esparza.

Escenografía: Jesús Bracho; vestuario de Irasema Dilián:

María Pavignani; maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Arturo de Córdova (doctor Carlos de la Vega), Irasema Dilián (Marcela), María Douglas (Lucía), Charles Rooper (don Gustavo), Ramón Gay (Julio Solórzano), Juan Orraca (inspector Romero), Enrique Díaz Indiano (doctor Silva), Jesús Valero (cura), Mariano Requena.

Filmada a partir del 9 de abril de 1951 en los estudios CLASA con un costo aproximado de 550 mil pesos. Estrenada el 4 de octubre de 1951 en el cine Chapultepec (cuatro semanas). Duración: 105 minutos.

Pata de palo

Producción (1950): CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo; productor ejecutivo: José Ramón Aguirre; jefe de producción: Ricardo Beltrí.

Dirección: EMILIO GÓMEZ MURIEL; asistente: Winfield Sánchez.

Argumento: Mauricio Magdaleno y Max Aub; adaptación: Pedro de Urdimalas.

Fotografía: Ezequiel Carrasco.

Música: Antonio Díaz Conde; canción: "Sin tí", de Pepe Guízar.

Sonido: Rafael Ruiz Esparza.

Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes: Carlos López Moctezuma (Aurelio *El Cojo*), Lilia Prado (Teresa), José Ángel Espinosa *Ferrusquilla* (*Ferruco*), José Luis Moreno (Manolo), Eduardo Arozamena (Cástulo), Pablo=Ismael Larumbe (Jorge), Fanny Schiller (dueña del prostíbulo), Eugenia Galindo (portera), José Muñoz (Cacho, cómplice de Aurelio), Alma Delia Fuentes (Eugenia), Jesús Camacho=Pedro de Urdimalas (don Alonso), Rolando Cárdenas, Lina Otero, Ávaro Matute, Lidia Franco (madre de Eugenia), Abel A. Cureño *El Naranjero* (vendedor), Jorge Martínez de Hoyos (cuidador), Francisco Pando (vecino), Humberto Rodríguez (comisario), Ignacio Peón (juez), Arturo Cobo (delincuente juvenil), Enriqueta Reza (vecina); intervenciones musicales: Los Tres Diamantes.

Filmada a partir del 12 de junio de 1950 en los estudios CLASA. Estrenada el 29 de noviembre de 1950 en el cine Nacional (una semana). Duración: 94 minutos.

Pecadora

Producción (1947): Producciones Calderón; jefe de producción: Paul Castelain.

Dirección: JOSÉ DÍAZ MORALES; asistente: Matilde Landeta.

Argumento y adaptación: José Díaz Morales y José Carbó.

Fotografía: Ezequiel Carrasco.

Música: Antonio Díaz Conde; canciones: Agustín Lara ("Pecadora", "María Bonita", "Te quiero" y "Tus pupilas") y otros (cumbia colombiana "El gallo tuerto", rumba cubana "Tambó" y sambas brasileñas "Boogie-Ugi" y "17-700").

Sonido: Rodolfo Solís.

Escenografía: Luis Moya; maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara.

Edición: Juan José Marino.

Intérpretes: Ramón Armengod (Antonio Ríos), Emilia Guiú (Carmen), Ninón Sevilla (Leonor), Andrés Soler (don Javier), Linda Gorráez (Ana María), José María Linares Rivas (Roberto *El Dandy*), Lupe Inclán, Julio Ahuet (*El Patas*), Jorge Arriaga (*El Malojo*), Lilia Prado, actuaciones especiales de Agustín Lara e intervenciones musicales de Ana María González y del conjunto brasileño Los Ángeles del Infierno.

Filmada a partir del 14 de abril de 1947 en los estudios Azteca con un costo aproximado de 300 mil pesos. Estrenada el 20 de noviembre de 1947 en los cines Insurgentes y Palacio (dos semanas).

Perdición de mujeres, segunda de las tres películas de la serie PERCAL

Producción (1950): España Sono Films, Juan Orol; jefe de producción: Paul Castelain.

Dirección: JUAN OROL; asistente: Julián Cisneros Tamayo.

Argumento: sobre la historia "Percal" de José G. Cruz; adaptación: Juan Orol.

Fotografía: Domingo Carrillo; operador de cámara: Felipe Mariscal.

Música: Antonio Rosado; canciones: "Mambo número cinco", de Dámaso Pérez Prado, tango "Percal", mambo "Mongo Mongo", "Yo también haré lo mismo", "Aquí esperando estoy", "¿Qué te pasa a ti?", "Tócame la campana" y otras.

Sonido: Enrique Rodríguez.

Escenografía: Francisco Marco Chillet; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Juan José Marino.

Intérpretes: Rosa Carmina (Malena), Tito Junco (Gustavo Alonso), María Luisa Zea (Avelina), José G. Cruz (Andrés Ramos), Juan Orol (Tony Rizo), Arturo Martínez (Burton), Manuel Arvide (*Dandy*), Tana Lynn (Blanca), Salvador Lozano, Gilberto González, Marco de Calvo, Víctor Alcocer, Jorge Arriaga, Queta Lavat, Salvador Terroba, Vicente Peña, María Smith, Lily Acleamar, Lupe Carriles, Nemorio Mejía, Rosa Rodríguez, Miriam Levy; intervenciones musicales: José Luis Aguirre *Trotsky*, Juanita Riverón, Jorge Atristáin, Trío Urquiza.

Filmada a partir del 6 de noviembre de 1950 en los estudios Azteca. Estrenada el 16 de noviembre de 1951 en los cines Maya, Mitla, Soto y Primavera (una semana). Duración: 122 minutos.

Piel Canela

Producción (1953): Cinematográfica Mexicana, Juan J. Ortega; productor ejecutivo: Ramón Peón; gerente de

producción: Alfonso Morones; jefe de producción: Enrique M. Hernández.

Dirección: JUAN J. ORTEGA; asistente: Mario Llorca.

Argumento: Mane Sierra; adaptación: Juan J. Ortega; diálogos: Julio Alejandro.

Fotografía: Manuel Gómez Urquiza; fotografía de la segunda unidad (secuencia en colores): Max Liszt; operadores de cámara: Leobardo Sánchez y Juan Puga.

Música: Gonzalo Curiel; canciones: Bobby Capó ("Piel canela"), Gonzalo Curiel ("La capitana" y "De dónde vienes"), Alberto Domínguez ("Perfidia"), Felipe Valdés Leal ("Entre copa y copa") y Alejandro Mustelier ("Agua ta cre"); bailables de Sara Montiel supervisados por Ana Mérida.

Sonido: Manuel Topete y Galdino Samperio.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Rosa Guerrero.

Edición: José W. Bustos.

Intérpretes: Sara Montiel (Marucha, *Piel Canela*), Manolo Fábregas (doctor Carlos Alonso), Ramón Gay (Julio Chávez), Felipe de Alba (doctor Jorge Morales), Fernando Casanova (Paco), Rosa Elena Durgel (Alicia), Magda Donato (señora ridícula), Salvador Quiroz (Ernesto, dueño del cabaret), Ismael Larumbe (Antonio Salas Porras), Jorge Casanova, Arturo Corona, Manuel de la Vega, Ana Bertha Lepe (vicetiple), José Muñoz (cantinero), Victorio Blanco (jugador); intervenciones musicales: Pedro Vargas, Rosita Fornés, Olga Chaviano, Julio Gutiérrez y orquesta, Rafael A. Ortega y orquesta.

Filmada a partir del 6 de abril de 1953 en los estudios Azteca con locaciones en La Habana. Estrenada el 6 de agosto de 1953 en el cine Palacio Chino (una semana). Duración: 82 minutos. Autorización C.

Playa prohibida

Producción (1955): Diana Films, Fernando de Fuentes y Salvador Elizondo (México)/Unión Films (España); jefe de producción: José María Rodríguez.

Dirección: JUAN SOLER; asistente: Gervasio Banciella.

Argumento: Juan Antonio Bardem; adaptación: Julián Soler y Juan Antonio Bardem.

Fotografía: Alex Phillips y Manuel Merino.

Música: Isidro Maiztegui.

Sonido: Jaime Torrens y Gabriel Basagañas.

Escenografía: Eduardo Torre de la Fuente y otros; maquillaje: Fernando Florido.

Edición: Antonio Gimeno.

Intérpretes: Rossana Podestá (Isabel), Carlos López Moctezuma (Luis Muñoz), Marco Vicario (Juan), Fernando Rey (Arturo Ruiz Castro), Alfredo Mayo (Nicolás Varón), José Nieto (Matías Varón), Santiago Rivero (inspector de policía). Filmada en España (estudios Sevilla Films de Madrid y locaciones). Estrenada el 19 de abril de 1956 en el cine Chapultepec (una semana). Duración: 90 minutos. Autorización B.

Quiero vivir (antes, *La muerte es mi pareja, A las puertas de la noche o La muerte sin compañía*)

Producción (1951): Rosas Films, Rodolfo Rosas Priego; gerente de producción: Mario García Camberos; jefe de producción: Paul Castelain.

Dirección: ALBERTO GOUT; asistente: Jesús Marín; anotador: Ícaro Cisneros.

Argumento: Luis Spota; adaptación: Alberto Gout.

Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Rosalío Solano.
Música: Antonio Díaz Conde; canciones: Juan Bruno Tarraza ("Apurruñadito", "Amor" y "Mambo melódico") y Amador Pérez Dimas (danzón "Nereidas"); coreografía: Manolo Dardé.
Sonido: James L. Fields, Luis Fernández y Galdino Samperio.
Escenografía: Manuel Fontanals; decorador: José Barragán; vestuario: Armando Valdés Peza y Cristina G. de Escobar; maquillaje: Elda Loza.
Edición: Alfredo Rosas Priego.
Intérpretes: Jorge Mistral (ingeniero y arquitecto Rubén Iturbe), Mercedes Barba (Mercedes Ríos), Julio Villarreal (comandante Rodolfo Saldívar), Víctor Alcocer (Ángel), Lupe Laca (Alicia), Roberto Gálvez (*Ronco* López), Charles Rooper (doctor W. Van Burren), Celia Viveros (Angélica, amiga de Mercedes), Alberto Mariscal (Felipe), Andrea Palma (Andrea, hermana de Rubén), Ángel Merino (auxiliar de Saldívar), Luis Mussot, Jr. (Manuel).

Filmada a partir del 17 de septiembre de 1951 en los estudios Churubusco. Estrenada el 29 de enero de 1953 en el cine Orfeón (una semana). Duración: 90 minutos.

Quinto patio

Producción (1950): Producciones Argel, Emilio Tuero; jefe de producción: Jorge Cardeña.
Dirección: RAPHAEL J. SEVILLA; asistente: Julián Cisneros Tamayo.
Argumento: Carlos H. Villatoro; adaptación: Carlos H. Villatoro y Raphael J. Sevilla; diálogos: Pedro de Urdimalas.
Fotografía: Enrique Wallace.
Música: Gonzalo Curiel; canciones: Manuel Álvarez *Maciste* ("Madrecita linda"), Gonzalo Curiel ("Si tú quisieras"), Luis Arcaraz ("Quinto patio") y Antonio Bribiesca ("Canción de cuna").
Sonido: Eduardo Arjona.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Enrique Hutchinson.
Edición: Fernando Martínez.
Intérpretes: Emilio Tuero (Ramón Vallarta), Emilia Guiú (Gloria Cantú), Carlos López Moctezuma (Enrique *El Tecolote*), Chula Prieto (Carolina Monroy), Dalia Iñiguez (doña Blanquita), Bárbara Gil (Rosa Vallarta), José Ángel Espinosa *Ferrusquilla* (Javier), Ramón Gay (Ernesto Vallarta), Arturo Martínez (*Doctor Firuláis*), Ricardo Mondragón (Roberto Monroy), Eduardo Vivas (don Lorenzo), Jorge Casanova (Gregorio Montalvo), Aurora Walker (Carmencita), Tony Díaz (*Lágrima*), Jorge Arriaga (*El Secre*), José Luis Aguirre *Trotsky* (Rochas), Joaquín Cordero (*Toro*), Carlota Solares (Jovita), Nono Arsu, Raphael Sevilla, Jr., Teresita Escobedo, Kika Meyer, José Muñoz, Chel López, Manuel Trejo Morales, Rodolfo Navarrete, José Moreno, Enrique Carrillo, Abel A. Cureño *El Naranjero*, Ángel Avilés, Alfonso Cartí, Víctor Moreno, Julio Jiménez Pons, Héctor Mateos, Mazando Yamada, Trío Cantarrecio.

Filmada a partir del 6 de marzo de 1950 en los estudios CLASA. Estrenada el 14 de julio de 1950 en el cine Ópera (seis semanas). Duración: 113 minutos.

Revancha

Producción (1948): Pedro A. Calderón y Guillermo Calderón; gerente de producción: César Pérez Luis; jefe de producción: Paul Castelain.
Dirección: ALBERTO GOUT; asistente: Zacarías Gómez Urquiza.
Argumento: Pedro A. Calderón, con la colaboración de José Díaz Morales y Carlos Sampelayo; adaptación: Alberto Gout.
Fotografía: Alex Phillips.
Música: Antonio Díaz Conde; canciones: Agustín Lara ("Oración Caribe", "Rosa", "Revancha", "Imposible", "Mía nomás", "Farolito", "Rival"), Gilberto Valdés ("Bembé"), Aty Barroso ("Tahalciro de Bahiana"), Armando ("astro" "Jack, Jack"), y Jesús Guerra ("Un menéito namá"); coreografía: Julien de Meriche.
Sonido: Rodolfo Solís.
Escenografía: José Rodríguez Granada; vestuario: Armando Valdés Peza; maquillaje: Sara Herrera.
Edición: Alfredo Rosas Priego.
Intérpretes: David Silva (Rafael), Ninón Sevilla (Rosa), Agustín Lara (Agustín), Toña la Negra (Toña), Lalo Malcom (Alejandro Flores), Manuel Dondé (Gilberto Acosta), Miguel Manzano (*Gilet*), Fernando Barthell (Jimmy), Olga Santiago, José Muñoz (Javier, padre de Rosa); intervenciones musicales: Pedro Vargas, Los Ángeles del Infierno, *Chamaco* Domínguez, Conjunto Tropical de Silvestre Méndez.

Filmada a partir del 1 de marzo de 1948 en los estudios Azteca con un costo aproximado de 300 mil pesos. Estrenada el 15 de septiembre de 1948 en el cine Colonial (tres semanas). Duración: 86 minutos.

Salón México (antes, Mujer mala)

Producción (1948): CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo; productor ejecutivo: Fernando Marcos; jefe de producción: Alberto A. Ferrer.
Dirección: EMILIO FERNÁNDEZ; asistente: Felipe Palomino.
Argumento y adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández.
Fotografía: Gabriel Figueroa.
Música: Antonio Díaz Conde; canciones: "El caballo y la montura", "Sopa de pichón", "Meneíto" y los danzones "Almendra", "Nereidas" y "Juárez no debía morir".
Sonido: Rodolfo Solís y José de Pérez.
Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Ana Guerrero.
Edición: Gloria Schoemann.
Intérpretes: Marga López (Mercedes López), Miguel Inclán (Lupe López), Rodolfo Acosta (Paco), Roberto Cañedo (Roberto), Mimí Derba (directora), Carlos Múzquiz (patrón), Fanny Schiller (prefecta), Estela Matute (cabaretera), Lucille= Silvia Derbez (Beatriz), José Torvay (policia sordo), Maruja Grifell (profesora), Hernán Vera (cuidador del hotel), Humberto Rodríguez (velador), Luis Aceves Castañeda (ladrón), Francisco Reiguera (ladrón), Zoila Esperanza Rojas, Son Clave de Oro, Mulatas de Fuego con Celia Cruz.

Filmada a partir del 9 de septiembre de 1948 durante 26 días en los estudios CIASA con un costo aproximado de 600 mil pesos. Estrenada el 25 de febrero de 1949 en el cine Orfeón (tres semanas). Duración: 95 minutos.

Sensualidad

Producción (1950): Producciones Calderón, Pedro A. Calderón y Guillermo Calderón; gerente de producción: César Pérez Luis.
Dirección: ALBERTO GOUT; asistente: Winfield Sánchez.
Argumento y adaptación: Álvaro Custodio.
Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Rosalío Solano.
Música: Antonio Díaz Conde; canciones: "Dixie Mambo", "Sensualidad", "La media naranja", "Qué vergüenza me da" y "Si voce"; arreglos musicales:
Yoyo Casteleiro; bailables: Ninón Sevilla y Jorge Harrison.
Sonido: Enrique Rodríguez.
Escenografía: Manuel Fontanals; vestuario: Aveleiro y José Díaz *Pepito*; maquillaje: Ana Guerrero.
Edición: Alfredo Rosas Priego.
Intérpretes: Fernando Soler (juez Alejandro Luque), Ninón Sevilla (Aurora Ruiz), Domingo Soler (comandante Santos), Rodolfo Acosta *El Rizos*, Andrea Palma (Eulalia), Rubén Rojo (Raúl Luque), Andrés Soler (Martínez), Bobby Capó (*idem*), José Ortiz de Zárate (don Eusebio), Enrique Díaz Indiano (médico), Jaime Valdés (periodista), Antonio Tanus; intervenciones musicales: Los Angeles del Infierno, Kiko Mendive.

Filmada a partir del 2 de octubre de 1950 en los estudios Churubusco. Estrenada el 25 de julio de 1951 en el cine Mariscal (dos semanas). Duración: 96 minutos.

Si fuera una cualquiera

Producción (1949): Luis Manrique.
Dirección: ERNESTO CORTÁZAR; asistente: Jaime L Contreras.
Argumento: Ernesto Cortázar; adaptación: Jaime L Contreras.
Fotografía: Víctor Herrera.
Música: Manuel Esperón; coreografía: Carlos Valadez.
Sonido: Enrique Rodríguez.
Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Dolores Camarillo.
Edición: Juan José Marino.
Intérpretes: Fernando Fernández (Fernando), Mercedes Barba (Queta), Freddy Fernández (Fernando *El Pichi*), Rafael Icardo (don Carlos), José Luis Moreno (*Trompas*), Eva Garza (Eva), Lilia Prado (Linda), Eva Calvo (Mona), Juan Orraca (Gonzá Mercedez), Pascual García Peña (*El Gordo*), Alma Delia Fuentes (Maru), Chel López (cantinero), Alejandro Cobo (Manolo); intervenciones musicales: Trío Los Panchos, Francisco *Charro* Avitia y mariachi, Los Xey, Roberto Cobo *Calambres* (bailarín).

Filmada a partir del 12 de diciembre de 1949 en los estudios Azteca. Estrenada el 31 de mayo de 1950 en el cine Nacional (una semana). Duración: 100 minutos.

Su última aventura (antes, Prima vera en el corazón)

Producción (1946): Producciones Mercurio, Mauricio de la Serna; gerente de producción: ingeniero Willy J. F. Steiner; jefe de producción: Enrique L. Morfín. Dirección: GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES; asistente: Winfield Sánchez.
Argumento y adaptación: Sixto Pondal Ríos y Carlos A. Olivari.
Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Ignacio Romero.
Música: Luis Hernández Bretón; canciones: Enrique Santos Discépolo ("Adiós mi amor") y Raúl Lavista (samba "Coctelera de amor").
Sonido: James L. Fields, José B. Carles y Galdino Samperio.
Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Enrique Hutchinson.
Edición: Charles L. Kimball.
Intérpretes: Arturo de Córdova (Raúl Llanos), Esther Fernández (Graciela Hernández), Arturo Soto Rangel (Sebastián), Consuelo Guerrero de Luna (Clara), Carolina Barret (Flora), Gilberto González (*El Nene*), Rafael Banquells (Adolfo), José Morcillo (inspector), José Torvay (árabe), Manuel Dondé (atlantista), Juan Orraca (Emilio), Ramiro Gamboa (locutor), voz de Avelina Landín.

Filmada a partir del 6 de mayo de 1946 en los estudios Churubusco. Estrenada el 17 de octubre de 1946 en el cine Olimpia (tres semanas). Duración: 90 minutos.

Susana (Carne y demonio) (antes, Demonio y carne)

Producción (1950): Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan; productor asociado: Manuel Reachí; jefe de producción: Fidel Pizarro.
Dirección: LUIS BUÑUEL; asistente: Ignacio Villarreal. Argumento: Manuel Reachí; adaptación: Jaime Salvador (y Luis Buñuel, sin crédito); diálogos adicionales: Rodolfo Usigli.
Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: Manuel González; alumbrador: Luis García.
Música: Raúl Lavista.
Sonido: Nicolás de la Rosa, James L. Fields y Galdino Samperio.
Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Ana Guerrero.
Edición: Jorge Bustos; editor de sonido: Antonio Bustos.
Intérpretes: Fernando Soler (don Guadalupe), Rosita Quintana (Susana), Víctor Manuel Mendoza (Jesús), Matilde Palou (Carmen), María Gentil Arcos (Felisa), Luis López Somoza (Alberto), Rafael Icardo (don Severiano, veterinario), Enrique del Castillo (oficial del reformatorio).

Filmada a partir del 10 de julio de 1950 en los estudios Churubusco. Estrenada el 11 de abril de 1951 en el cine Metropolitan (una semana). Duración: 82 minutos.

Traigo mi 45

Producción (1952): Luis Enrique Vergara Cabrera, Andrés Vergara y Antonio R. Cabrera; gerente de producción: Carlos M. Novi; jefe de producción: Enrique M. Hernández.
Dirección: VICENTE ORONÁ; asistente: Alfonso Corona Blake.
Argumento: Rafael Portillo; adaptación: Rafael Portillo y Vicente Oroná.
Fotografía: Manuel Gómez Urquiza; operadores de cámara: Leobardo Sánchez y Lupe García.
Música: Jorge Pérez H.; canciones: "Traigo mi 45", de Alberto Domínguez, "Para hacerme mal", de Miguel Ángel Pazos, "Ojitos negros", de Federico Curiel, "Dónde está mi saxofón" y otras.
Sonido: Bernardo Cabrera y Galdino Samperio.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Carmen Palomino.
Edición: Charles L. Kimball.
Intérpretes: David Silva (Francisco Reinoso), Lilia Prado (María Elena Ruiz), Miguel Funes, Jr. (Pablito), Dagoberto Rodríguez (ingeniero Juan Antonio Fernández), Federico Curiel (*Pichirilo*), Gilda Grey (Sara), Alberto Campos (Alberto), Pedro Galván (Rosendo López), Jorge Arriaga (hampón), Tony Carbajal, Nemorio Mejía, Pedro de Aguillón;
intervenciones musicales: Alfonso Morquecho *El Mago del Solovox*, Trío Los Mexicanos.

Filmada a partir del 21 de febrero de 1952 en los estudios Churubusco. Estrenada el 28 de noviembre de 1952 en los cines Colonial, Florida y Ermita (una semana).

Tu vida entre mis manos (antes, *Mi vida entre tus manos*)

Producción (1954): Abcine, Antonio Matouk; jefe de producción: José Luis Busto.
Dirección: RAPHAEL J. SEVILLA; asistente: Mario Llorca.
Argumento: Luis Spota; adaptación: Raphael J. Sevilla.
Fotografía: Ezequiel Carrasco; operador de cámara: Manuel Santaella; efectos especiales: Javier Sierra.
Música: Jorge Pérez H.
Sonido: Francisco Alcayde y Rafael Ruiz Esparza.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; decorador: Carlos Arjona; maquillaje: Angelina Garibay.
Edición: Juan José Marino y Felipe Marino.
Intérpretes: Esther Fernández (Laura Ocampo), Armando Calvo (doctor Roberto Alonso), Ramón Pereda (teniente Vidal), Estela Matute (enfermera), Georgina Barragán (Ester), Ángel Infante (médico), Jorge Fábregas (Tony), Raúl Ramírez (abogado), Tony Díaz (doctor Ramírez), Enrique García Álvarez (doctor Jiménez), Eduardo Alcaraz (Nicolás, dueño de café), niño Ismael Pérez *Poncianito* (Panchito), Lupe Carrillies (portera), Victorio Blanco (peluquero), José Muñoz (Manolo), Cecilia Leger (sirvienta en Acapulco), José Pardavé (carterista), Manolo Calvo (el del auto), Teresa de Sevilla.

Filmada a partir del 22 de marzo de 1954 en los estudios CLASA. Estrenada el 21 de enero de 1955 en el cine Orfeón (una semana). Duración: 100 minutos. Autorización C.

Un nuevo amanecer

Producción (1953): Cinematográfica Intercontinental, Raúl de Anda.
Dirección: ROGELIO A. GONZÁLEZ; asistente: Felipe Palomino.
Argumento: Ramón Obón y Luis Manrique; adaptación: Ramón Obón.
Fotografía: Jorge Stahl, Jr.
Música: Sergio Guerrero.
Sonido: Francisco Alcayde.
Escenografía: Jorge Fernández.
Edición: Carlos Savage.
Intérpretes: Luis Aguilar, Gloria Marín (la esposa), René Cardona (el hemipléjico), José Elías Moreno (*El Monstruo*), Arturo Martínez (hampón), Guillermo Álvarez Bianchi, Agustín Fernández y, en números musicales, Trío Los Panchos, Las Dolly Sisters, Lupita Palomera, Trío Los Mexicanos, Los Bribones.

Filmada a partir del 12 de octubre de 1953 en los estudios Azteca. Estrenada el 22 de octubre de 1954 en el cine Orfeón (una semana). Duración: 85 minutos. Autorización B.

Una aventura en la noche

Producción (1947): Raúl de Anda; jefe de producción: Guillermo Alcayde.
Dirección: ROLANDO AGUILAR; asistente: Valerio Olivo
Argumento: Chano Urueta; adaptación: Rolando Aguilar.
Fotografía: Raúl Martínez Solares.
Música: Rosalío Ramírez.
Sonido: Manuel Topete.
Escenografía: José Rodríguez Granada; maquillaje: Concepción Zamora.
Edición: Carlos Savage.
Intérpretes: Luis Aguilar (Arturo Centella), Miroslava (Elena), Susana Cora (Amparo), Jorge Reyes (Fernandito), Arturo Soto Rangel (detective), Manuel R. Ojeda, Maruja Grifell (la vecina), Carlos Riquelme (Adolfo), Carlos Villarías (don Adolfo), Francisco Reiguera, José Pardavé, José Romero, Ceferino Silva.

Filmada a partir del 16 de junio de 1947 en los estudios Azteca con un costo aproximado de 700 mil pesos. Estrenada el 9 de julio de 1948 en el cine Cosmos (una semana). Duración: 90 minutos.

Una piedra en el zapato

Producción (1955): Antonio del Castillo; gerente de producción: Saíd Slim; jefe de producción: Guillermo Alcayde.

Dirección: RAFAEL BALEDÓN; asistente: Felipe Palomino.
Argumento y adaptación: Rafael Baledón y Ramón Obón.
Fotografía: Enrique Wallace; operador de cámara: Felipe L. Mariscal.
Música: Sergio Guerrero; canciones: Alfredo Gil ("Mi último fracaso"), Gonzalo Curiel ("Qué lindo nombre") y Gabilondo Soler *Cri Cri* ("Bombón primero").
Sonido: Rodolfo Solís, Rodolfo Águila y Rafael Ruiz Esparza.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Román Juárez.
Edición: Juan José Marino.
Intérpretes: Fernando Fernández (Jorge), Ariadna Welter (María Luisa), Roberto Cañedo (Aarón Zúñiga), Andrés Soler (capitán Cuéllar), Wolf Ruvinskis (Villardel), niña Eugenia Martínez, Guillermo Cramer, José Slim, Manuel Casanueva, Salvador Lozano, Pablo Palomino, Leonor Gómez, Salvador Terroba, Velia Pintor, Carlos León (cantinero); aparición breve de Rafael Baledón (hombre que se afeita).

Filmada a partir del 27 de mayo de 1955 en los estudios CLASA. Estrenada el 27 de septiembre de 1956 en los cines Colonial, Popotla, Tacubaya y Bucareli (una semana). Duración: 83 minutos. Autorización C.

Ventarrón

Producción (1949): Fumadora Chapultepec, Pedro Galindo; jefe de producción: Antonio Sánchez Barraza.
Dirección: CHANO URUETA; asistente: Zacarías Gómez Urquiza.
Argumento: José G. Cruz; adaptación: Chano Urueta.
Fotografía: Domingo Carrillo.
Música: Rosalío Ramírez.
Sonido: Manuel Topete.
Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; maquillaje: Concepción Zamora.
Edición: José W. Bustos.
Intérpretes: David Silva (*Ventarrón*), Martha Roth (Olga), Adalberto Ramírez=Alberto Mariscal (Alfredo), Isabel del Puerto (Myrna), Tana Lynn (Amanda), Gustavo Rivero (Holguín), Juan García (sangrón), Manuel Trejo Morales, José Luis Rojas; intervenciones musicales: Juan Bruno Tarraza y orquesta.

Filmada a partir del 15 de agosto de 1949 en los estudios Churuhusco con un costo aproximado de 300 mil pesos. Estrenada el 28 de diciembre de 1949 en el cine Teresa (una semana). Duración: 85 minutos.

Víctimas del pecado

Producción (1950): Producciones Calderón, Pedro A. Calderón.
Dirección: EMILIO FERNÁNDEZ; asistente: Alfonso Corona Blake.
Argumento y adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.
Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Daniel López.
Música: Antonio Díaz Conde; canciones: Dámaso Pérez Prado, Agustín Lara ("Pecadora") y otros ("La Cocaleca", "Chango", afro, swing, "Ay José", "El trenecito", "La diana", guajira "Váyase al monte").
Sonido: Enrique Rodríguez.
Escenografía: Manuel Fontanals; maquillaje: Ana Guerrero.
Edición: Gloria Schoemann.
Intérpretes: Ninón Sevilla (Violeta), Tito Junco (Santiago), Rodolfo Acosta (Rodolfo), Ismael Pérez *Poncianito* (Juanito), Rita Montaner (Rita), Margarita Ceballos (Rosa), Francisco Reiguera (don Gonzalo), Arturo Soto Rangel (director del penal), Lupe Carriles, Jorge Treviño, Gloria Mestre, Carlos Riquelme, Pedro Vargas, Toña la Negra, Los Ángeles del Infierno, Estela Matute, Enriqueta Reza, Angela Rodríguez, Aurora Ruiz, Hilda Vera, Acela Vidaurri, Elena Luquín, Chimi Monterrey (bongocero), Orquesta Aragón.

Filmada a partir del 10 de abril de 1950 en los estudios Churubusco y en varios lugares del Distrito Federal (la Penitenciaría y otros). Estrenada el 2 de febrero de 1951 en el cine Orfeón (dos semanas). Duración: 85 minutos.

Ya tengo a mi hijo

Producción (1946): Rodríguez Hermanos; productor ejecutivo: Francisco Elías; gerente de producción: Antonio de Salazar; jefe de producción: Jorge Cardaña.
Dirección: ISMAEL RODRÍGUEZ; asistente: Jorge López Portillo.
Argumento: Ismael Rodríguez; adaptación: Francisco Elías; diálogos: Jesús Camacho Villaseñor.
Fotografía: Domingo Carrillo.
Música: Raúl Lavista; canción: "Duerme", de Miguel Prado.
Sonido: Manuel Topete.
Escenografía: Carlos Toussaint; maquillaje: Carmen Palomino.
Edición: Fernando Martínez.
Intérpretes: Fernandito Bohigas (*idem*), Isabela Corona (la raptora), Blanca de Castejón (Ana), Eduardo Casado, Miguel Arenas (jefe de policía), Vicente Oroná (esposo de la raptora), Jorge Narváez (Fernando Bohigas), Charles Rooner (doctor), Carlos Martínez Baena (doctor italiano), Conchita Gentil Arcos (vieja chismosa), Miguel Manzano (vecino de la raptora), niñas Alicia Rodríguez y Azucena Rodríguez (hermanas de Fernandito), José Ángel Espinosa *Ferrusquilla* (gitano), Joaquín Roche, Rita Valencia, Enedina Díaz de León, niña María Victoria Uamas, Consuelo García.

Filmada a partir del 27 de mayo de 1946 en los estudios México Films. Estrenada el 9 de agosto de 1946 en los cines Savoy, Insurgentes y Lindavista (una semana). Duración: 110 minutos.

Bibliografía

- Abarca Laredo, Lilia Bertha, *La prostitución en la historia del cine mexicano (1931-1980)*, México, UNAM, Tesis que para obtener el título en periodismo y comunicación, 1986.
- Abril, Gonzalo, *Teoría de la general de la información*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Agustín, José, *La contracultura en México*, México, Grijalbo, 1996.
- *Tragicomedia mexicana 1, La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1992.
- Alfaro, Francisco H. Ochoa, Alejandro, *La República de los cines*, México, Editorial Clío, 1a. edición, 1998.
- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2000.
- Antonio, Paulo (Ed.), "Roberto Gavaldón" en *Mexican cinema*, Londres, Paranagua, BFI, IMCINE, CONACULTA, 1996.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel, *Análisis del Film*, Barcelona, Editorial Paidós, 3ª edición 1998.
- *Estética del cine*, España, Paidós, 1996.
- *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Ayala Blanco, Jorge y Amador, María Luisa, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Posada, 1985.
- *La búsqueda del cine Mexicano*, México, Posada, 1980.
- Aviña, Rafael *El cine oscuro. El placer criminal: crónicas del infierno*, México, Times Editores, 1998.
- *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, Océano, 1994.
- Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- Barthes, Roland, "Los cinco códigos" en *S/Z*, México, s. XXI, 1ª edición, 1980.
- Bataillon, Claude, *et.al.*, *La Ciudad de México*, SEP, Diana, 1979
- Benitez, Fernando, *La Ciudad de México*, Vol. III, México, Salvat, 1981.
- Betegon, Jerónimo, *La justificación del castigo*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1992.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, CONACULTA, Grijalbo, 1990.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico. Una introducción*, España, Paidós comunicación, 1ª edición, 1995.
- *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997.
- *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, España, Paidós, 1995.
- "Una mirada veloz. El estilo visual en el Hollywood de hoy" en *Letras libres*, Año VI, num. 61, México, Enero 2004.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, CNCA, 1990.
- *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2002.

- Bryant, J. y Zillmann, D. (Compiladores), *Los efectos de los medios de comunicación. Investigación y teorías*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984.
- Cardona, Fernando *et.al.*, *El milagro mexicano*, México, Editorial Nuestro tiempo, 2ª edición, 1971.
- Carrol, Noël, "The paradox of suspense" en Peter Vorderer, *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1996.
- "Toward a theory of film suspense" en Arnold Schuartzman (Ed.), *Persistence of vision*, num. 1, New York, 1984.
- Cassetti, Francesco, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Ciuk, Perla, *Directores del cine mexicano*, México, 1ª edición en CD ROM, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2002.
- Contreras Torres, Miguel, *El libro negro del cine mexicano*, México, Hispano-Continental, 1960; y Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres. 1899-1981*, México, U de G, CIEC, 1994.
- Cooper, J.C., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, GG, 2000.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*, Coordinados por Eugenia Meyer; las entrevistas se realizaron por Beatriz Arroyo, María Alba Fulgueira, Eugenia Meyer, Martha Rocha, Ximena Sepúlveda y María Isabel Souza, México, Cineteca Nacional, 1975, num. 1-6; 1976, num. 7-8.
- Cueva, Álvaro, *et.al.*, "50 años de televisión mexicana", *SOMOS*, Año 11, Especial 4 12 de noviembre de 2000.
- Dallal, Alberto, *El "dancing" mexicano*, México, Lecturas mexicanas segunda serie, 1982.
- De la Vega, Eduardo, *Alberto Gout (1907-1966)*, México, Cineteca Nacional, 1988.
- *Fernando Méndez*, México, U de G, 1995.
- *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, México, Universidad de Guadalajara, Cuadernos de divulgación, Segunda época, no. 37, 1991.
- De los Reyes, Aurelio *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños, (1896-1920)*, Vol. 1, México, UNAM, 1983.
- *Los orígenes del cine en México, (1896-1900)*, México, F.C.E., 1983.
- Deleuze, Guilles, "¿Qué es un dispositivo?" en Guilles Deleuze *et.al.*, *Michel Foucault. Filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- Denzin, Norman, "On understanding emotion. The interpretative cultural agenda" en Theodore D. Kemper (Editor), *Research Agendas in the Sociology of Emotions*, New York, State University In New York Press, 1990.
- Derry, Charles, *The suspense thriller. Film shadow of Alfred Hitchcock*, Library Congress, Jefferson, 1988.
- Dorfles, Gillo, *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, Editorial Lumen, 4ª edición, 1984.
- Eco, Humberto, *El superhombre de masas* Barcelona, Editorial Lumen, 1998.
- *Lector in fabula*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981.
- Eliu Katz, *et.al.*, "Usos y gratificaciones de la comunicación de masas", en Miquel de Moragas (Ed.), *Sociología de la comunicación de masas II. Estructuras funciones y efectos*, Gustavo Gili, Mass Media, Barcelona, 1986.

- Erens, Patricia, *Issues in feminist film criticism Ideology, genre, auteur* de Robin Wood, New York, Columbia University Press, 1989.
- Espinasa, José María, "Roberto Gavaldón: las intensidades elegidas", en *Roberto Gavaldón. Director de cine*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, Océano, 2005.
- Fell, John L., *La tradición narrativa*, Argentina, Ediciones Tres Tiempos, 1977.
- Fernández, Álvaro A., *Santo El Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán, CONACULTA, 2004.
- Ferro, Marc, "¿A quién le pertenecen las imágenes?", en Marc Ferro *et.al.*, *La historia en el cine*, *Istor. Revista de historia internacional*, año V, num. 20, México, División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE), Editorial Jus, primavera del 2005.
- Frisby, David, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*, Madrid, La balsa de Medusa, 1992.
- Foucault, Michel, *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*, Madrid, La piqueta, 1990.
- *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1978.
- Fuente Solórzano, Fernando y Rustrian Ramírez, Laura, *La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo*, Tesis que para obtener el título en periodismo y comunicación colectiva; México, UNAM, Área de Ciencias Políticas, 1985.
- Fusi, Juan Pablo, "El siglo XX, el siglo de la modernidad" en *El malestar de la modernidad. Cuatro estudios sobre historia y cultura*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, Fundación José Ortega y Gasset, 2004.
- Galindo, Alejandro, *Una radiografía histórica del cine Mexicano*, México, Fondo de Cultura Popular, 1968.
- García Canal, María Inés, "La mirada clínica en la reflexión de Michel Foucault" en Laura Cházaro (Editora) *Medicina, ciencia y sociedad en México, Siglo XIX*, México, El Colegio de Michoacán, 2002.
- García Canclini, Nestor (coord.), "Culturas de la ciudad de México: símbolos colectivos y usos del espacio urbano" en *El consumo cultural en México*, México, CONACULTA, 1993.
- "El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica" en *El consumo cultural en México*, México, CONACULTA, 1993.
- *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 3ª edición, 1986.
- *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México, IMCINE, CONACULTA, 1994.
- García, Gustavo y Aviña, Rafael, *Época de Oro del cine mexicano*, México, Clío, 1977
- "La ciudad de los sucesos e ídolos", en Víctor Flores *et.al.*, *Asamblea de ciudades*, CONACULTA, 1992.
- "La década perdida" en Gustavo García y David R. Maciel (Coord.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad de Ciudad Juárez, Filmoteca de La UNAM, IMCINE, 2001.
- García Riera, Emilio, *Emilio Fernández*, México, CIEC, U de G, Cineteca nacional, 1987.
- *Historia del cine mexicano*, México, SEP, Foro 2000, 1985.

- *Historia documental del cine mexicano*, Tomo V, México, U de G, CONACULTA, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, IMCINE, 1992 tt. 1-3; 1993, tt. 4-8.
- *Julio Bracho, 1909-1978*, México, U de G, CIEC, 1986.
- Garland, David, *Castigo y sociedad moderna. Un estudio de teoría social*, México, Siglo XXI, 1999.
- Garrido, Luis, "El delito y la inspiración literaria", en *Criminalia*, México, Ediciones Botas, año XXIII, núm. 1, 1º de enero de 1957.
- Goldstein, Jeffrey (Compilador), *Why we watch*, New York, Oxford University Press, 1998.
- González Rodríguez, Sergio, *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*, México, Cal y arena, 1989.
- González Casanova, Manuel, "El cine testimonial mexicano", ese desconocido", ponencia para el 10º Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), *El documental carcoma de la ficción*, tomo I, Granada, Filmoteca de Andalucía, Consejería de Cultura, del 12 al 14 de febrero de 2004.
- González Casanova, Pablo, "Enajenación y conciencia de clases" en Miguel Otón de Mendizábal, *et.al., Las clases sociales en México*, México, Editorial Nuestro tiempo, 1972.
- Goring, Charles, *The English Convict: A Statical Study*, Londres, Monclair, N.J. Pattenon Smith, 1972.
- Gubern, Román y Prats, Joan, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquest, 1979.
- Gunte, Barrie, "Acerca de la violencia de los media" en Bryant, J. y Zillmann, D. (Compiladores), *Los efectos de los medios de comunicación. Investigación y teorías*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Hansen, Roger, *La política del desarrollo mexicano*, México, s. XXI, 10ª edición, 1980.
- Heder, Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964.
- Herederó, Carlos F. y Santamarina, Antonio, *El cine negro*, España, Paidós, 1ª reimpresión, 1998.
- Hernández, Rodolfo, "Se perpetúa el nombre del 'extranjero pernicioso' expulsado por Abelardo Rodríguez" en *Proceso*, México, num. 197, 11 de agosto de 1980.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza, 1996.
- Iglesias, Norma, *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, México, El Colegio de la Frontera Norte, 1991.
- Jarvie, I. C., *Sociología del cine*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus Humanidades, 1992.
- Jiménez, Armando, *Cabarets de antes y ahora en la ciudad de México*, México, Plaza y Valdez editores, 2a. edición, 1992.
- *Sitios de rompe y rasga*, México, Océano, 1998.
- Jiménez de Asúa, Luis, *Crónicas del crimen*, Buenos Aires, Editorial Interamericana, 1943.
- Lamas, Marta *et.al., Para entender el concepto de género*, Quito, Colección Pluriminor, 1998.
- Laignel-Lavastine, M., *Compendio de criminología*, México, Editorial Jurídica Mexicana, 1959.

- Laver, James, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Leñero, Luis y Zubillaga V., Manuel, *Representaciones de la vida cotidiana en México*, México, Instituto Mexicano de Estudios Sociales, A.C., 1982.
- Lewis, Oscar, *Ensayos antropológicos*, México, Grijalbo, 1986.
- Lull, James, *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.
- Luna, Ana Luisa, *La nota roja, 1940-1940*, México, Editorial Diana, Editorial Siete, PGJDF, 1996.
- Luna Zamora, Rogelio, "La naturaleza de las emociones desde la perspectiva sociológica", en Celia del Palacio Montiel *et.al.*, *Cultura, comunicación y política*, Universidad de Guadalajara, 1ª edición, México, 2002.
- Mandel, Ernest, *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, México, UNAM, 1 edición 1986
- Manrique Pacora, Froilán "Ubicación de la criminología en el campo de la cultura", *Criminalia*, México: Ediciones Botas, año XXIX núm. 7., 31 de julio de 1963.
- Medina, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana, 1940-1952*, num. 20, México, El Colegio de México, 1979.
- Mejía, Eduardo, *Baúl de recuerdos. Sabores, aromas, miradas, sonidos y texturas de la ciudad de México*, México, Océano, 2001.
- Mejía Barquera, Fernando, *Televisa el quinto poder. 50 años de televisión comercial en México (1934-1984)*, México, Claves Latinoamericanas, 2ª edición, 1987.
- Meyer, Lorenzo, "La encrucijada" en *Historia general de México*, Vol. IV, México, COLMEX, 1970.
- Monrique, Jorge Alberto, "El proceso de las artes, 1910-1970", en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia General de México 4*, México, El Colegio de México, 2ª edición, 1977.
- Monsivais, Carlos, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988.
- "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx.", en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México 4*, México, El Colegio de México, 2ª edición, 1977.
- "Se sufre pero se aprende" en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones El milagro, Imcine, 1994.
- "Sobre tu capital, cada hora vuela", en Víctor Flores *et.al.*, *Asamblea de las ciudades*, CONACULTA, 1992.
- Mongin, Olivier, *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Montiel, Alejandro, *Los deleites del fingidor. Contribución al estudio del espectador cinematográfico*, tesis que para obtener el título de Doctore en Historia del arte de la Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del arte, Universidad Politécnica de Valencia, 1994.
- Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1972.
- *El espíritu del tiempo*, Madrid, Taurus, 1962.
- *Las estrellas de cine*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

Mulvery, Laura, "Visual Pleasure and narrative cinema" en Erens, Patricia (Editora), *Issues in feminist film criticism*, Indiana, Indiana University Press, 1990.

Muñoz, Fernando, *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache, 1993.

Naremore, James, "El cine negro estadounidense: la historia de una idea", en *Estudios cinematográficos*, México, año 6, num. 19, junio-octubre, 2000.

Novo, Salvador, *Las locas, el sexo, los burdeles*, México, Diana, 1979.

----- *Nueva grandeza mexicana*, México, Populibros La Prensa, 1956.

Oroz, Silvia, *Melodrama. El cine de lágrimas de América latina*, México Universidad Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1995.

Orozco y Berra, Manuel, *Historia de la Ciudad de México. Desde su fundación hasta 1894*, México, SepSetentas, 1ª edición, 1973.

Ortega, Mayra Elizabeth y Fernando Faz, Luis, "El cine negro en México" en *Nitrato de plata*, no. 9, México, enero-febrero 1992.

Ortiz de Montellano, Domingo "La influencia del cinematógrafo y de la T.V. en la criminalidad de los menores", en *Criminalia*, Año XXVIII, num. 3, México, 31 de marzo de 1962.

Ortiz, Orlando, *La violencia en México*, México, Diógenes, 1978.

Ortony, Andrew, *et.al.*, *La estructura cognitiva de las emociones*, Madrid, s. XXI, 1996.

Pagano, José León, "Los delincuentes en el arte" en *Criminalia*, México, Ediciones Botas, año VI, julio de 1940.

Paz, Octavio, "Los Olvidados Cannes 1951", en Tomás Pérez Turrent, *et.al.*, *El ojo: Buñuel. México y el Surrealismo*, México, CONACULTA, 1996.

Pellicer de Borody, Olga y Reyna, José Luis, *Historia de la Revolución Mexicana (1953-1960)*, num. 22, El Colegio de México, 1978.

Pecori, Franco, *Cine, forma y método*, Barcelona, GG, 1977

Peralta, Elda, *Luis Spota: las sustancias de la tierra*, México, Grijalbo, 1989.

Pérez Mejía, Eduardo, "El cine de barrio" en *El cine confidencial*, num. 15, enero de 2001.

Pérez Monfort, Ricardo, "Avatares del nacionalismo cultural", cinco ensayos en *Esa no porque me hiere, semblanza superficial de treinta años de radio en México. 1925-1955*, México, D.F., Centro de investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.

----- *Hábitos, normas y escándalos. Prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío*, México, Plaza Valdés Editores, CIESAS, 1997.

Pérez, Xavier, *El suspense cinematográfico*, Barcelona, Protic, 2000.

Ponce, Vicente *et.al.*, *Acerca del melodrama*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.

Pulido Islas, Alfonso, *La industria cinematográfica de México*, México, Editorial Nuevo México, 1939.

Ramírez, Armando, *Tepito*, México, Terranova, 1983.

Rafter, Nicole, *Shots in the mirror. Crime films and society*, Oxford, University Press, 2000.

Reyes E., Alfonso, *Criminología*, Bogotá Colombia, Editorial Temis, S.A., 1987.

Revueltas, José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Ediciones Era, 1991.

- "Sobre la dramática del cine" en *Enciclopedia Cinematográfica mexicana, 1897-1955*, México, Publicaciones cinematográficas. S de R. L., 1955.
- Reyes E., Alfonso, *Criminología*, Colombia, Temis, 1987.
- Ronquillo, Víctor, *La nota roja, 1950-1959*, México, Editorial Diana, 1996.
- Rosales Ayala, Silvano Héctor, *Tepito arte acá, (Ensayo de interpretación de una práctica cultural en el barrio más chido de la ciudad de México)*, México, UNAM, Centro regional de investigaciones multidisciplinarias, 1998.
- Rubin, Alan M., "Usos y efectos de los media. Una perspectiva Uso-Gratificación" en Dolf Zillmann *et al.*, (comp.), *Los efectos de Los Efectos de los medios de comunicación. Investigación y teorías*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Rubin, Martin, *Thrillers*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- Ruiz, Raúl, "La teoría del conflicto central" en *Estudios cinematográficos*, México, Año 4, núm. 11, Centro de Estudios cinematográficos, enero-marzo 1998.
- Russell Hochschild, Arlie, "Ideology and emotion management: a perspective and path for future research" en Theodore D. Kemper (Editor) *Research Agendas in the Sociology of Emotions*, New York, State University In New York Press, 1990.
- S/A "Kill him, form me" en *Monthly film bulletin*, Londres, abril, 1953.
- Salazar, Cruz, Clara Eugenia *Espacio y vida cotidiana en la ciudad de México*, México, El Colegio de México, 1999.
- Santos, Noé, "Hermenéutica y cine. Para una correcta lectura del texto cinematográfico" en Yolanda Mercader, *et al.*, *Cruzando fronteras cinematográficas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, Universidad de Texas en el paso, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.
- Schrader, Paul, "El cine negro", en *Primer plano*, no 1, México, nov-dic, 1981.
- Shweder, Richar, "You're not Sick, you're just in Love: Emotions as an Interpretative System", en Paul Ekman y Richard J. Davidson, *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, New York, Oxford Unversity Press, 1994.
- Sevilla, Amparo, "Los salones de baile" en Nestor García Canclini (coord.), *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, Vol. II, México, Grijalbo, 1998.
- Speckman Guerra, Elisa, *Crimen y Castigo. Legislación Penal interpretaciones de la criminalidad y la administración de la justicia*, México: Universidad Nacional Autónoma de México: Primera Edición, 2002.
- Solé, Carlota, *Modernidad y modernización*, Barcelona, UAM (Xochimilco-Iztapalapa), Antrhopos, 1998.
- Sorlin, Pierre, "El cine, reto para el historiador" en La historia en el cine, *Istor. Revista de historia internacional*, año V, núm. 20, México, División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE), Editorial Jus, primavera del 2005.
- *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, F.C.E., 1985.
- Statera, Gianni, "Las investigaciones sobre los efectos de los mass-media" en Miquel de Moragas (Ed.), *Sociología de la comunicación de masas*, México, Gustavo Gili, Mass Media, 1993.
- Sutherland, Edwin H., *Ladrones profesionales*, Madrid, Las ediciones de La Piqueta, 1988.

- Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna*, México, UAM-Xochimilco, 2ª edición, 1998.
- *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Tomas, Francois, "Tepiteños" en *Trace*, num. 17, México, junio de 1990.
- Trueba Lara, José Luis, *et.al.*, *Crónica negra del crimen en México. De Goyo Cárdenas a las muertas de Juárez*, México, Plaza Janés, 2001.
- Truffaut, Francois, *Hitchcock Truffaut*, New York, Touchstone Edition, 1985.
- Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1942*, México IMCINE, El Colegio de México, 1998.
- Unikel, Luis, *El desarrollo urbano de México*, México, El Colegio de México, 2ª edición, 1976
- Valles Calatrava, José, *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada, 1991.
- van Dijk, Teun A., *Ideología. Un aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999.
- Vidrio, Martha, *El goce de las lágrimas. El melodrama en el cine mexicano de los años treinta*, México, U de G, Colección Quimera, 2001.
- Vizcarra, Fernando, "Lo artístico y lo industrial en la estética del cine. Una propuesta de investigación" en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II, Vol. VIII, núm. 15, Colima, junio 2002.
- Vorderer, Peter, *et.al.*, *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, New Jersey, LEA, 1996.
- Wilson, Ron, "El lado siniestro de la conducta humana: las películas de crímenes de los noventas" en *Estudios cinematográficos*, México, Año 6, núm. 19, Junio-octubre, 2000.
- Wirth, Werner y Schramm, Holger, "Media and Emotios" en William E. Biernatzki (Editor), *Communication Research trenes*, California, Vol. 24, Nov. 3 de 2005.
- Wolfgang, Mervin E., *La subcultura de la violencia*, México, F.C.E, 1967.
- "Subcultura de violencia. Análisis interpretativo del homicidio" en *Criminalia*, México, Ediciones Botas, año XXVIII, núm. 3, 31 de marzo de 1962.
- M. A. K. Halliday, *El lenguaje como semiótica social*, México, F.C.E., 1982.
- Wolin, Merlene Linda, "Niegan permiso a Alarcón Jr. para abrir casino en Estados Unidos" en *Proceso*, el 14 de abril de 1980.
- Wood, Robin, *Ideology, genre, auteur*, New York, Columbia University Press, 1989.
- Zavala, Lauro, *Permanencia voluntaria, El cine y el espectador*, Universidad Veracruzana, México, 2000.
- Zillmann, Dolf y Bryant, Jennings, "El entretenimiento como efecto de los media" en Dolf Zillmann *et.al.*, (comp.) *Los Efectos de los medios de comunicación. Investigación y teorías*, Barcelona, Paidós, 1996.
- "The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition" en Vorderer *et.al.*, *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, New Jersey, LEA, 1996.
- "The Utility of various Research Approaches in the Empirical Explorations of Suspensfull Drama" en Peter Vorderer, *et.al.*, *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, New Jersey, LEA, 1996.

Zimmerman, Marc, *Lucien Goldmann. El estructuralismo genético y la creación cultural*, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literatur, 1985.

Žižek, Slavoj, *El Sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI Editores, 1ª edición, 1992.

----- *Mirando al sesgo, Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, México, 1991.

----- *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial, 1994.

Zumalde, Imanol, *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002.

Zúñiga, Ariel, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*, México, El Equilibrista, 1990.

Artículos, críticas y notas de periódicos

Anotador, *El Cine Gráfico*, 5 de abril de 1953.

Ariel, "En la palma de tu mano" en *Novedades*, 24 de junio 1951.

Aviña, Rafael, "Cine criminal a la mexicana" en *Reforma*, México, 7 de mayo de 2000.

Ling Altamirano, Federico, "No más pena de muerte" en *El sol de México*, sábado 19 de marzo de 2005.

Pelayo Rancel, Alejandro, "Tito Davison. Director de cine", entrevista realizada 11 de junio de 1984; ubicada en el archivo del Centro de Investigación Cinematográfica de la U de G (CIEC); sin otra referencia.

S/A "últimos estrenos" en *El Redondel*, 24 de junio de 1951.

Sánchez Mayans, Fernando, "Pantalla" en *El Nacional*, 26 de junio de 1951.

Zúñiga, Félix y Muñoz de León, Alfredo, "Tito Davison deja un vacío dentro del cine romántico" en *Novedades*, 22 de mayo de 1985.

World Wide Web

"Asesinos en serie. El terror de las sociedades actuales" en *Crimen Magazine*, dirigido por Santiago Marín, del www.librosenred.com, recogido el 20 de junio de 2003.

Historia del crimen, del <http://robertexto.miarroba.co>, retirado del http://members.fortunecity.es/robertexto/archivo7/hist_crimen.htm, recogido el 11 de enero de 2003.

"Roberto Gavaldón", del <http://cinemexicano.mtv.itesm.mx/peliculas/palmamano.html>, recogido el 20 de agosto de 2003

Vaca, Constantino, Luis *El estudio de las emociones en otros sistemas culturales*, del www.ub.es/cgi-bin/htimage/barmap.map, última actualización 27 de Junio de 1997, recogido el 24 de febrero de 2004.