



**Universidad Michoacana de San
Nicolás de Hidalgo**



Facultad de Historia

***Historia y Evolución del Cine Noir Mexicano:
1930-1950***

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN HISTORIA.

PRESENTA:

Gonzalo Sael Gonzalez Hernandez

DIRECTOR DE TESIS:

Oriel Gómez Mendoza

Morelia, Michoacán, México.

Octubre 2024

Índice

Resumen	5
Agradecimientos	6
I. Introducción	8
Para entender el cine noir	20
El <i>neo-noir</i>	32
La confrontación estético-narrativa de las dos noir	34
II. Antecedentes del Film Noir en México.	
El documentalismo en la Revolución Mexicana y el <i>Automóvil Gris</i> (1919), <i>Marihuana, el monstruo verde</i> (1936) y <i>Mientras México Duerme</i> (1938)	37
Crímenes y detectives en el hampa capitalino. Primeros avistamientos noir	64
III. Preludio al Noir Mexicano: La otra cara de La Época de Oro.	
El cine nacional y hollywoodense en torno a la Segunda Guerra Mundial.	67
Ruralismo y moralismo	73
La política económica del Avilacamachismo	76
Sociedad, política y crimen: La expansión de la Ciudad de México	80
IV. La Noche y la Ciudad: El surgimiento del estilo.	
La nota roja	85
Hibridación genérica: Estilística, narrativa y realismo	97
Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón: Cine negro a la mexicana	105
V. La Serie Noir Nacional.	
<i>Distinto Amanecer</i> (1943) Julio Bracho	115
<i>Crepúsculo</i> (1945) Julio Bracho	127

<i>La Otra</i> (1946) Roberto Gavaldón	144
<i>La Diosa Arrodillada</i> (1947) Roberto Gavaldón	162
<i>Salón México</i> (1948) Emilio Fernández	177
Más noir de los cuarenta y cincuenta	193
VI. La Decadencia	
Últimos latidos del noir mexicano	208
Del noir al Cine de Lucha Libre y las Ficheras	214
Conclusión	223
Bibliografía	232
Filmografía	240
Índice de Imágenes	241

Resumen

El cine noir es uno de los estilos cinematográficos más recordados del Hollywood de mediados del siglo XX, su importancia fue tal que su presencia se expandió al resto de países con industria fílmica desarrollada durante y después de la Segunda Guerra Mundial, entre ellos, México. En comparación con su surgimiento en Estados Unidos, el cine noir mexicano fue un proceso incluso más lento y prolongado, con sus primeras aproximaciones desde el documentalismo de la Revolución Mexicana, pasando por la influencia hollywoodense del cine de los años 1930, hasta su plano equivalente una década más tarde. Al desarrollarse paralelamente con la historia moderna del país, el cine noir nacional ofrece signos culturales propios utilizando las herramientas estéticas y narrativas propuestas por sus creadores estadounidenses, para contar las mismas historias de crimen, corrupción, fatalismo, desesperanza, noche, grandes ciudades, etc., pero interpretadas desde la visión, historia y cultura mexicana.

Abstract

Film noir is one of the most remembered cinematic styles of mid-20th century Hollywood. Its significance was such that its presence expanded to other countries with developed film industries during and after World War II, including Mexico. In comparison to its emergence in the United States, Mexican film noir experienced an even slower and more prolonged process, with its initial approaches stemming from the documentary movement of the Mexican Revolution, influenced by Hollywood cinema of the 1930s, before reaching its equivalent form a decade later. Developed parallel to the modern history of the country, national film noir offers its own cultural symbols, employing the aesthetic and narrative tools proposed by its American creators to tell similar stories of crime, corruption, fatalism, hopelessness, night, and big cities, but interpreted through the lens of Mexican vision, history, and culture.

Palabras clave: Cine. Crimen. Fatalismo. Crítica. Reflejo.

Agradecimientos

Antes que nada y todo, quiero expresar mi enorme deuda de gratitud a mis padres: Elsa por haberme transmitido ese amor y pasión por el cine; Gonzalo por cultivar en mi esa semilla de curiosidad y sentimiento por la música, sin dejar de mencionar el apoyo universal a mi vida y a este proyecto; así como a Paula por el soporte emocional y a esa complicidad característica de los hermanos.

Ofrezco también mi sincera gratitud y apreciación al Dr. Oriel Gómez Mendoza, quien fue el primero en mostrar interés en esta investigación y el único en extenderme su mano ofreciéndome su talento, conocimientos y tiempo como asesor. Permanezco en deuda con él.

Incluyo al Maestro René Becerril Patlán por darme un espacio de apoyo en la recta final de mi proceso académico, así como ofrecerme el último empujón con su gentileza y consideración.

Y finalmente, como agradecimientos especiales reconozco a que la gloria no se experimenta sin el trabajo duro; a las películas que en más de una ocasión salvaron mi vida, a la imponente incertidumbre post-Licenciatura y su estricta lección sólo con los más necios; al salario mínimo, tan asolador como motivador; y a los feos, viciosos y solitarios pasos a lo largo del camino que me obligan a mirar atrás. “A pesar de todo, la vida es hermosa”.

I

Introducción

Negro, del francés *noir*. El canon general del film noir o cine negro coloquialmente responde a películas de detectives o policías que investigan un crimen que, con cada pista que se encuentran, parece hacerse más y más grande hasta culminar en un episodio de corrupción política y/o social en la que la mayoría de los personajes se encuentran envueltos. Aunque, en realidad, la representación de estos conceptos es mucho más compleja.

El término film noir fue acuñado por el crítico de cine francés Nino Frank en 1946, que identificó una nueva tendencia en el cine criminal de Hollywood.¹ Durante la ocupación de Francia el cine internacional desapareció, al igual que en el resto de territorios ocupados. Por la naturaleza del nacionalsocialismo sólo se exhibían películas que enaltecieran y legitimaran las acciones del régimen; al terminar la guerra, todas las películas, sobre todo de Estados Unidos, que se habían estrenado durante la ocupación llegaron a cines franceses. Los críticos locales presenciaron películas muy poco iluminadas, oscuras, pero no sólo estética, sino también narrativamente. Por eso, la decisión de Frank de bautizar al fenómeno estadounidense como film noir o cine negro.

El cine negro es probablemente uno de los géneros (o mejor dicho, estilos cinematográficos) más populares cuando se habla de cine. Particularmente este tiene una larga tradición por detrás, tanto en estética como en narrativa, que se remontan hasta la década de 1920, y posteriormente en 1930. Sin embargo, tuvo su mayor auge hasta las décadas de los cuarentas y cincuentas en todo el mundo, especialmente en Estados Unidos, pero también existieron otros ejemplos notables como Francia, y en el caso de esta propuesta: México.

El cine negro mexicano tuvo una historia de desarrollo igual de compleja en comparación con el noir norteamericano², ya que se trata de una progresión de elementos

¹ James Naremore, *More Than Night: Film noir in its contexts*, University of California Press, 2008, p.51

² La aparición del Cine Negro en Estados Unidos se considera un hecho concreto con el estreno de *The Maltese Falcon* (1941) *John Huston*. A partir de ese momento, se producirían otras obras influenciadas por la ya dicha. Con ello se da iniciada la serie noir en Estados Unidos.

narrativos y estéticos que irían apareciendo de manera paulatina en las producciones mexicanas, como un reflejo de las efervescencias políticas y económicas, así como de los grandes cambios sociales que el país sufriría recién entrada la década de 1940, presenciados por los mismos cineastas y escritores, que utilizaron dichos acontecimientos como un pretexto para contar historias frescas e innovadoras como respuesta al cine “ruralista” y tradicional que ya venía forjándose en México desde los años treinta a través de la famosa Época de Oro del Cine mexicano. El crimen, el hampa en la capital nocturna y las fuerzas que lo combaten, el fatalismo y ambivalencia de los protagonistas, la disminución de la iluminación y las temáticas cada vez más oscuras son algunos de esos elementos que empezaron a hacer acto de presencia desde obras como *El Automóvil Gris* (1919) de Enrique Rosas hasta *Mientras México Duerme* (1938) de Alejandro Galindo.

Estos elementos propuestos por los cineastas y escritores mexicanos, con el pasar de los años serían tomados, mezclados y transformados por otros cineastas y directores venideros para adaptarlos a sus propias películas para, posteriormente repetirse el mismo proceso, y de esta manera solidificar el noir nacional a finales de 1940 hasta mediados de 1950.

En la presente investigación se pretende explicar el origen del film noir en su dimensión cinematográfica, es decir, cuál es su origen, cuáles son sus elementos estético-narrativos y la historia de éstos, para ponerlos en comparación con los elementos propuestos por cineastas y escritores mexicanos, y de esta manera rastrearlos en la filmografía de la historia del cine mexicano, para poder dividir los estudios en tres potenciales categorías: a) antecedentes, b) primeros acercamientos, y c) la consolidación del cine negro mexicano. Para dejar entre ver su historia en nuestro país como un fenómeno de apropiación de conceptos originados en Estados Unidos, pero adaptados a la realidad del México de mediados de siglo, ya que como el noir norteamericano, también se presentan como un reflejo del cambio en la mentalidad, pero aunado, en el caso nacional, con una representación de las convulsiones políticas, económicas y sociales desde la Revolución Mexicana hasta el alemanismo. Así mismo se abordará su decadencia con la introducción y gran popularidad del Cine de Luchadores y Ficheras.

De manera concreta se abordará el tema del cine negro mexicano y su evolución principalmente en la Ciudad de México en un periodo de mediados de los años treinta hasta mediados de los cincuenta, pues son las décadas en que los primeros acercamientos y la consolidación al noir, tanto en el país vecino del norte como en México se dejan ver. Además, ya con *The Maltese Falcon* estrenada en 1941, se convierte en un punto de referencia para próximas obras noir estadounidenses y al mismo tiempo estas para sus homónimas mexicanas. Los cuarenta y cincuenta son el par de décadas doradas de producción noir en los dos países y los treinta funcionan como su autor intelectual. Por otra parte, la Ciudad de México es el lugar idóneo para estudiar el caso, y casi el único, tomando en cuenta que la gran mayoría de estudios cinematográficos, o al menos los más importantes, se encontraban en la capital. De la misma manera la expansión de la Ciudad de México, y con ella, el aumento de la tasa de pobreza y la criminalidad, elementos visibles en el noir mexicano, son el caso de mayor popularidad. Se trata de un fenómeno de centralización. Este trabajo se llevará a cabo tomando como referencia a películas de las tres décadas, sin hacer excepción a un par de años más anteriores, a la luz de un análisis histórico-cinematográfico. Considerándose así, esta investigación como un estudio de historia del cine mundial, desde la perspectiva mexicana.

La primera razón sobre la realización de la presente investigación se remonta a un gusto personal. El cine se trata de uno de los medios de comunicación artística más completos que existen, ya que por medio de él se realiza una mezcla de las otras artes, haciendo especial énfasis en la literatura, la pintura y la música. Sin embargo, en casos especiales, pero no menos importantes; la arquitectura y la danza también adquieren un carácter fuerte para narrar y construir historias en la gran pantalla. Dicha importancia se basa en una mejor transmisión de las emociones y pensamientos humanos. Partir del gusto personal en este proyecto implica el inicio del proceso, ya que ver cine negro mexicano invita a un análisis más profundo, de conceptos con tradición detrás y subtextos. El noir no son sólo estos conceptos al aire, sino que están ahí por una razón que tiene que ver con el contexto en el que nacen, e indicar en él, sugiere Fernández, es ejecutar una reconstrucción del tejido sociocultural³ para entenderlos. Me refiero a una complejización del gusto personal y cómo él puede dirigir la búsqueda epistemológica. Es necesario conocer su origen, sus

³ Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, enmascarado de plata, mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, El Colegio de Michoacán, Conaculta, 2004, p. 19

características, sus variaciones y su historia misma para, saber identificar y compararlo con la propuesta nacional y entenderlo como una pieza de la historia del cine mundial. El ejemplo es este trabajo.

Y el cine negro o film noir no es la excepción, ya que resulta ser uno de los tópicos más entrañables para aquellos que disfrutaban del cine en general; y que, en cuyas tramas, los personajes, una estética propia, la función del jazz, la urbe nocturna, y los centros de medianoche se convierten en elementos esenciales para narrar historias sombrías, pesimistas y desesperanzadoras que, sin embargo, no dejan de ser meramente humanas. Además, es importante dejar en claro, que cada uno de los elementos que conforman un noir tiene todo un contexto e historia detrás, que los ayudaron a forjarse como un reflejo de la historia del cine mundial. Si hablamos en el ámbito mexicano, no fue muy distinto narrativamente en comparación al contexto norteamericano. La importancia del cine negro en México se ve reflejado como una crítica socio-económica, pues como señala Aviña, la pobreza y redención, se convirtieron para el cine mexicano en su mejor estrategia para comentar las vicisitudes sociales y económicas de un país en eterna transición; un país de proyectos truchos y de aspiraciones cortadas por las políticas sexenales.⁴

Historiográficamente, el género ha sido tratado muy poco, abordado por autores como el ya mencionado Rafael Aviña o Carlos Bonfil, que fuera de redimir al noir mexicano como una temática de reflejo social, lo abordan como una recopilación de películas y una breve descripción de las mismas. Sin embargo, Aviña se lanza por estudiar el género, pero desde una perspectiva más socio-política, y no tan cinematográficamente enriquecedora. En general, hay muy pocos estudios sobre el drama negro en México, y creo personalmente, perdura una terrible escasez, de estudios sobre la historia del cine en México, pero no desde una perspectiva de la gran distribución que pertenece a la Época de Oro, sino de aquel cine de poca difusión y de relativamente pequeños presupuestos conocido como cine de Serie B⁵. El cual, era de esta naturaleza debido a sus temáticas fuertes y no tan familiares. El film noir

⁴ Rafael Aviña, *Mex Noir: Cine Mexicano Policiaco*, Ciudad de México, Cineteca Nacional, 2017, p. 11

⁵ Se entiende cine de Serie B por aquellas producciones de bajo presupuesto que se distribuían con poca o nula publicidad por tal efecto monetario. Tocaban temas lascivos o considerados no para todo público. Intentaban ser visualmente bellas y bien manufacturadas en cuestión de diseño de producción, aunque era evidente la falta de presupuesto en otros departamentos. El término Serie B fue popularizado en Hollywood en la década de los años cincuenta.

mexicano pertenece exactamente a esta vertiente poco estudiada, además cabe hacer mención de una escasez de historiadores del cine mexicano, puesto que la mayoría de investigaciones centradas en estas temáticas son abordadas por personal perteneciente o vinculada a la industria cinematográfica; de ahí la importancia que debe tener el papel del historiador profesional para llevar a cabo estas y futuras investigaciones equilibradas, con la debida perspectiva histórico-contextual. Este concepto de poca distribución se plantea puesto que la taquilla no es sinónimo de calidad. Muchas veces creemos que, porque una película fue un *Blockbuster*, es decir, éxito taquillero, es una buena película. En muchas ocasiones, no en todas, las películas están concebidas para ser parte de este fenómeno, esto quiere decir que, desde el guion, hasta el montaje, la película fue hecha de tal manera para que el público general conecte con la película y, por ende, se embarca en un marcado proceso de publicidad y distribución, es casi una garantía de que va a ser muy vista, popular y redituable para la productora. Esto compromete en gran medida las contribuciones artísticas o “de autor” que se verán reflejadas en el producto final, pues las propuestas narrativas de este tipo, al ser subjetivas, es común que no sean muy bien recibidas o entendidas por el público, o simplemente, porque estas propuestas no conectan con la idea general de la franquicia, y la productora las descarta.

Sucede el caso contrario con el cine de arte, cine de autor, o en general, con el cine de poca distribución, pues al poner en menor riesgo la poca inversión que se le ha hecho a la película, se le da rienda suelta al director para impregnarla de sus visiones y propuestas subjetivas; el cine negro o noir, es uno de los ejemplos notables, al grado de que este estilo se considera que simpatiza más con el cine de culto. El cine de culto⁶, casi por regla, y motivado por su poca publicidad y distribución, suele ser un fracaso en la taquilla, pero siempre es un éxito en la crítica, y por esto, se crea una especie de “seguidores” que le rinden culto, recordándola y recomendándola entre su círculo de amigos; de ahí el nombre. El noir cumple con estas características, salvo contadas excepciones, debido a las temáticas criminales, oscuras, sexuales, desesperanzadoras y pesimistas que toca, y que, con la llegada del *neo-noir*, la visión propia del director se ve cada más plasmada en la película. Sin

⁶ Películas de mediano o bajo presupuesto, fracasos de taquilla, pero con un limitado pero significativo puntaje positivo entre seguidores de la misma. Suelen ser fracasos en su momento, pero con el tiempo adquieren un estatus más alto y es revalorizada.

embargo, aunque un noir, (o cualquier película con una buena propuesta artística) haya sido un fracaso taquillero y haya tenido poca distribución, siempre habrá un grupo de personas, regularmente gente apasionada por el cine, que la mantendrá viva, para que en años posteriores y si la película lo amerita, se convierta en un referente cuando se habla del noir, en este caso.

Un ejemplo de esto último, anacrónico pero esclarecedor, es el clásico neo noir de 1995, *Heat*, de Michael Mann, que combina el género heist⁷ con el noir, a la cual se le invirtieron 60 millones y en la taquilla norteamericana recaudó 67 millones, no fue un fracaso, pero tampoco un logro taquillero. Además, pasó desapercibida por los festivales y no logró una sola nominación en festivales del cine, pero sí logró convertirse en una película de culto, concentrando un pequeño número de personas que la inmortalizó, particularmente entre la próxima generación de cineastas norteamericanos, entre los que destacan Christopher Nolan, por ejemplo. La popularidad de *Heat* ha ido en aumento en los últimos años, al grado de que se convirtió en una película de referencia si es que se quiere hacer un *noir*, *neo-noir*, o una película de atracos, ya que el desarrollo de personajes y la dirección son clave para estos géneros en la actualidad; de esta manera, *Heat* ha influenciado muchas películas de este tipo, e inclusive, hasta videojuegos. De la misma manera, se podría etiquetar a *Cuatro Contra el Mundo* (1950) de Alejandro Galindo, pues es considerada por Rafael Aviña como una de las grandes obras de la serie noir en México, pero que a la vez comparte grandes similitudes con el heist movie, por la naturaleza de sus primeros 15 minutos.

Y del mismo modo, la necesidad de abordar el film noir mexicano de la década de 1930 hasta 1950 se centra en resaltar la importancia del cine nacional en comparación con el internacional, que mantiene la misma, o inclusive, superior calidad que los productores vecinos, puesto que no es sorpresa que este ha sido opacado con el pasar de los años, categorizándolo como un cine inferior o en un momento de transición hacia tecnologías y narrativas más modernas.

⁷ Películas de atracos. Las planeaciones antes del atraco final son representativas del estilo. *The Town* (2010), *Reservoir Dogs* (1992) *Heat* (1995)

Tomando en cuenta estas primeras bases, en este ensayo se pretende cumplir con un objetivo general y dos específicos más, que consisten en:

Demostrar que, después de un largo proceso de aproximaciones a lo largo de la historia del cine nacional, el film noir mexicano se consolidó propiamente dentro del estilo ya entrada la década de 1940 a través de la correspondencia de todos, o la mayoría de sus elementos estético-narrativos propuestos por el arquetipo de film noir norteamericano, pero “mexicanizados”.

Objetivos específicos:

1. Identificar elementos estético-narrativos propios del noir en películas de distintos años, que si bien, pueden o no pertenecer al estilo, tuvieron un primer acercamiento al mismo, así como ubicar su tránsito, mezcla y transformación con otros elementos aportados por otros directores y escritores previos y posteriores, hasta su llegada a la consolidación del noir nacional.
2. Con ayuda del análisis de las películas y la aproximación de sus elementos al estilo noir, determinar si las obras recopiladas en el capítulo V y algunas de las anteriormente mencionadas, responde a todo aquello que se considera cine negro.

Son realmente pocos los estudios que conciernen a la investigación del film noir mexicano. Sin embargo, Rafael Aviña en su libro *Mex Noir: Cine Mexicano Policiaco*, hace una gran aproximación a la historia del cine negro en México, no obstante, se mantienen en una postura que hace un recuento de películas que estuvieron cerca de ser consideradas un noir, y lejos de hacer un análisis histórico-cinematográfico (salvo en pocas excepciones) de los elementos de esas película para descartar o afirmar si pertenecen al género, se centra principalmente en relatar la trama, algunas circunstancias en torno a la producción, y los hechos que inspiraron la película, aunque cabe aclarar, que sí rastrea el origen del drama negro como un reflejo de las pulsaciones socio-económicas de los años cuarenta y cincuenta.

Esta investigación pretende estudiar a luz de la historia cinematográfica, los elementos que se aproximan al noir en películas que Aviña propone en su libro. De tal manera que, su estudio funcionará a manera de guía filmográfica para ser analizados en base a las necesidades y objetivos de este proyecto.

Carlos Bonfil a través de su obra: *Al Filo del Abismo. Roberto Gavaldón y el Melodrama Negro*, también es de los pocos que se evocaron al estudio del cine negro mexicano, pero no en una vertiente nacional, sino centrándose especialmente en la filmografía de Roberto Gavaldón ya como un director noir, pero al igual que el caso anterior, no analiza los elementos de género, sino que meramente explica las películas de Gavaldón como una expresión artística del cine, desde el foco de sus personajes, tramas y especialmente, su estética. Sin duda, su estudio servirá como una reforzamiento y guía cuando sea el momento oportuno para esclarecer las aportaciones de Gavaldón a la construcción del cine negro a la mexicana.

En la cuestión social, política y económica que fungen como contexto en la realización del género, Álvaro Fernández Reyes en *Crimen y Suspense en el Cine Mexicano (1946-1955)* aborda las situaciones políticas y económicas desde una perspectiva teórica que azotaban al país durante la época y a partir de dichos preceptos, y también con la ayuda de algunas películas de la filmografía de Roberto Gavaldón, hace un estudio teórico sobre los patrones en las estructuras narrativas y estéticas de las películas sobre crimen, y con ello establece las particularidades de las películas de este estilo durante la Época de Oro.

De manera indirecta, pero por ser uno de los grandes estudiosos de la historia del cine mexicano, Aurelio de los Reyes, particularmente en *Los Orígenes del Cine en México (1896-1900)*, y *Cine y Sociedad en México (1896-1930)*, entre otras, es un referente total cuando se habla de cine en México a lo largo del siglo XIX, desde una vista panorámica y general del séptimo arte.

Finalmente, entre aquellos que estudiaron el film noir desde una perspectiva meramente cinematográfica están Alain Silver y James Ursini en *Film Noir: Plus top 50 Pick of Noir Classics from 1940-1960*, y en *Cine Negro*. William K. Everson con *The Detective in Film*, Iria Sánchez del Molino en *La Figura de la Femme Fatale en el Cine Negro*

Norteamericano: Double Indemnity (Billy Wilder, 1944). Y François Guérif en *Le Cinéma Policier Français*, sólo por mencionar algunos ejemplos.

El cine es una expresión cultural, por tanto, el apartado teórico se manejará desde las propuestas manejadas por aquellos grandes historiadores culturales, que además, tienen una vertiente semiológica como Peter Burke, Hayden White o, en caso especial, Roland Barthes, sólo por mencionar algunos, ya que al hablar de cinematografía como un proceso de producción cultural obliga a revisar la noción del concepto de cultura en un sentido amplio y profundo, cercano a las propuestas de la antropología.⁸

La semiología es una herramienta fundamental si se trata de analizar películas, y esta investigación se nutre en parte importante del análisis histórico-cinematográfico del film noir, además, esto se refuerza con la ayuda del lenguaje cinematográfico como un método para interpretar fuentes no escritas, puesto que considero que las mismas no son suficientes para entender de manera satisfactoria el apartado visual de una película. Se tiene que ver cine para entender el cine, y ver el cine como una fuente de información tan fidedigna como cualquier documento, pues es importante en contraste con los antiguos preceptos teóricos históricos, establecer que con una visión reducida de lo que constituye una fuente primaria para la Historia, es decir, el documento en la perspectiva positivista histórica, era difícil abrir significados hacia una historia social o cultural. De ahí la necesidad de ampliar en estos días el significado de fuentes para la historia.⁹

Es a la luz de estas posturas con las que se dará dirección a este proyecto de investigación, utilizando la obra de Aviña como una lista guiada de películas a analizar y que están presentes en el capítulo II y V, pues debido a su estudio, son consideradas por él como cine negro, a lo cual, se afirmará o negará dicha postura, como se estipula en el objetivo 2.

Por lo tanto, para definir conceptos como noir, *neo-noir*, y todo aquello en su dimensión cinematográfica se tomará como referencia obras especializadas o con temática

⁸ Federico Dávalos Orozco, *Distribución y Exhibición en los Primeros Años del Cine Sonoro (1931-1941)* (tesis de doctorado), Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 2018, p. 24

⁹ Oriel Gómez Mendoza, *La imagen como texto cultural*, en Oriel Gómez Mendoza, Miguel Ángel Urrego Ardila (Coords.) *La cultura en tiempos modernos: Peter Burke y la Historia Cultural*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2011, p. 49

puramente de cine, como las ediciones de Taschen. La contextualización estará a cargo de obras como, por ejemplo, *Crimen y Suspenso en el Cine Mexicano (1946-1955)*, y *Santo, enmascarado de plata, mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, ambas de Álvaro Fernández Reyes, para formular una idea de la sociedad y política mexicana de mediados de siglo, así como entender el ideario popular sobre el cine y sus representaciones. Para complementar, *Historia nacional de la infamia: Crimen, verdad y justicia en México* de Pablo Piccato para entender mejor el concepto de nota roja, su historia y su importancia como influencia en el desarrollo de los argumentos cinematográficos de las primeras noir nacionales, así como su participación en la novela negra mexicana, pues es a partir de ellas que comienza el reflejo y muestras del alto nivel de crimen en la Ciudad de México.

Finalmente, para reforzar las ideas propuestas en la bibliografía, el análisis de películas desde su perspectiva cinematográfica e histórica será el eje central del capítulo II y V, así como de toda la investigación. Es importante analizar las cintas desde estas dos perspectivas puesto que ambas tienen valor por sí mismas; la cinematográfica para entender la película como lo que es, y su dimensión histórica porque, en el caso del cine negro mexicano es un reflejo de la realidad y, por ende, del contexto que rodea a cada una de ellas, el cual es una de las metas que se logra alcanzar con este trabajo. Se trata de un método de lectura y análisis de películas para afirmar o negar las propuestas de los autores.

Como ya se ha mencionado antes, son pocas las investigaciones que se centran en el análisis de películas de este estilo y, aún más, tratándose de la propuesta mexicana. Aquellas que abordan el tema lo hacen en forma de listado de cintas que se aproximan al estilo negro, y otras que se centran en el contexto del mismo. La finalidad de este proyecto de investigación es unir ambas perspectivas y complementarse con un análisis fílmico, que tiene como objetivo ofrecer una postura tridimensional para entender al noir mexicano como un fenómeno de reflejo político, económico y social sin dejar de lado el hecho que se mantienen como expresiones complejas artísticas de representaciones humanas. En resumen, *cómo* se gesta el cine negro mexicano y *qué* lo inspira.

En función a las temáticas y autores mencionados en el aparatado anterior, gran parte de la metodología empleada para desarrollar esta investigación estará basada en los principios de la semiología, pero desde la perspectiva cinematográfica llamada lenguaje

cinematográfico. El lenguaje cinematográfico, en esencia, son todos aquellos recursos utilizados para narrar sin la necesidad de diálogos y, para construir la película en su dimensión cinematográfica. Es este el que le otorga el carácter de artístico al cine. En el marco del film noir, el lenguaje cinematográfico será utilizado para encontrar los elementos propios del estilo, tales como sus componentes dramáticos; el detective moralmente ambivalente, la femme fatale que lo seduce, las técnicas fotográficas provenientes del expresionismo alemán que enfatizan o disminuyen las sombras en función a la trama y los arcos dramáticos de los personajes, entre otros elementos. Esto con el objetivo de determinar si las películas de la lista a analizar efectivamente se tratan de un noir, o una aproximación. Paralelamente, y con la ayuda del lenguaje cinematográfico se estará abordando las técnicas y formas de hacer cine, dando como resultado colateral un estudio de la historia del cine en México.

Para llevar a cabo el paso anterior, el listado de películas noir o aproximaciones, se desarrollará tomando como referencia la obra mencionada de Rafael Aviña, así como la de Carlos Bonfil, por ser las dos grandes figuras en el recuento de este tipo de películas, para posteriormente, aplicar el debido análisis semiológico y cinematográfico a sus propuestas y determinar o descartar si se tratan de un noir o una aproximación al estilo. Las películas seleccionadas se abordarán en un análisis en conjunto con su contexto histórico de producción y distribución, así como complementar con la visión particular de su director y escritor aplicada en la narrativa de la misma.

Estos dos apartados se desarrollarán de la manera expuesta debido a la poca bibliografía referente al noir mexicano, por ello la aplicación de este tipo de análisis semiológico y cinematográfico, para encontrar información igual de valiosa en la vista y lectura de las películas propuestas por Aviña y Bonfil.

En su dimensión antropológica, las películas también serán analizadas a la luz de la historia cultural, pues en el específico caso del cine negro mexicano, es un reflejo de la sociedad y sus problemas. Es una ventana a los cambios económicos y sociales a los que se enfrentaban los mexicanos a finales de 1930, a raíz de la expansión de la capital nacional y el estancamiento económico de la década próxima; la frustración, descontento y desesperanza social darían paso al aumento del crimen en la Ciudad de México, ya que las personas apenas

tenían para sobrevivir, y por ello decidían tomar “el camino fácil” y salir a las calles nocturnas a conseguir sustento para ellos y sus familias por los medios necesarios, y que en muchas ocasiones terminaban mal para todos, y al día siguiente, estos casos eran expuestos en las primeras planas de nota roja de la capital. Todos estos conceptos son los que finalmente llevarían a la consolidación del film noir mexicano, y que serían reflejados por él mismo.

Por esto mismo, estudiar la historia y evolución del cine negro nacional a través de sus películas de poca distribución, es estudiar la sociedad, la economía y política mexicana de mediados del siglo pasado. Por cierto, que, política que pretendía dar una cara internacional mexicana de buenos valores y moralidad; el estandarte del alemanismo, pero por detrás, una clara situación de corrupción, pobreza y crimen.

Para un mejor entendimiento de la formulación de las hipótesis se enlistan con una general y dos específicas:

La urbanización de la Ciudad de México y el alza en los índices criminales relacionados a ella, así como la crisis financiera del sexenio de Miguel Alemán Valdés, fueron una inspiración utilizada por cineastas y escritores para reflejar y criticar la dura realidad capitalina en contraste al cine de La Época de Oro, dando como resultado la paulatina creación del cine negro mexicano.

1. La consolidación del noir mexicano a principios de la década de 1940, se debe a su contraposición con el cine puramente rural y moralista de la Época de Oro.
2. El noir nacional fue un fenómeno de surgimiento paulatino, en contraposición de su homónimo norteamericano, por estar vinculado con las pulsiones políticas, económicas y sociales que iban apareciendo con el pasar de los años.

Para entender el cine noir

Para entender la trayectoria del film noir en México es necesario remontarse a su origen en el país vecino del norte. Por ello, este apartado tiene como objetivo explicar y esclarecer todos aquellos conceptos referentes al film noir; tales como el mismo término, su historia, cineastas, estética y narrativa, entre otros.

Suele suceder que, tanto por cinéfilos como aficionados de ocasión, se confunda al film noir como un género, cuando en realidad cumple más con los preceptos de un estilo cinematográfico, ya que este no está definido como el western o el género de gánsteres, por convenciones de puesta y conflicto, sino por cualidades más sutiles de tono y modo.¹⁰ Es decir, que cada género cinematográfico está constituido por una serie de elementos que hacen fácil a una película identificarse dentro de tal. Con el noir no ocurre de esta forma, aunque con certeza se sabe que se compone de elementos con los que se le relaciona casi al instante, pero que no se aferra a ellos para revelarse, pues antes de identificar al protagonista antihéroe o a la femme fatale, elementos muy relacionables al noir, es necesario capturar la esencia misma de la película, el tono y el ritmo, pues son estos los que trazan el funcionamiento de los elementos estético-narrativos y los que definen si lo que se está viendo en la pantalla es un noir o no. En palabras más sencillas: aunque cumpla con los elementos que conforman al noir, si el tono no acondiciona dichos valores, no necesariamente se está viendo un noir, puesto que se define por su simbología y espíritu negro, desde el punto de vista del contenido y de la forma del film.¹¹ “Un film sobre la vida urbana nocturna no es, necesariamente, un film noir, y un film noir no necesita tratar de crimen y corrupción.”¹²

Cuando se habla de film noir, se habla de historias con una estilística muy influenciada por el Expresionismo Alemán, de una gran carga fatalista, un tono desesperanzado, una visión pesimista del mundo, corrupción, crimen y la inexistencia de la ética y la moralidad.¹³ Son estas sutilezas las que verdaderamente lo definen. Estas características no abordaron el film negro sólo por casualidad, sino que vienen de un cambio de mentalidad y una nueva visión de la vida norteamericana que se proyecta desde La Gran

¹⁰ Paul Schrader, “notes on film noir”, en *Film Comment*, vol. 8, núm. 1, (1972), pp. 8-13.

¹¹ Sofía Suárez Pérez, “Mildred Pierce: ¿Film noir o melodrama?”, en *Latente*, núm. 4, (2006), pp. 107-125

¹² Schrader, *op. cit.* p. 2

¹³ Suárez Pérez, *op. cit.* p. 1

Depresión y se extiende hasta el periodo de la posguerra, por lo cual se vuelve más cruda y desesperanzada, y pronto se escabulle a expresiones artísticas como la novela negra o la Hard-Boiled, las cuales son las primeras historias que son tratadas por el film noir.

El Jueves Negro; el 24 de octubre es conocido por ser el primer día del crack del '29 y la trágica reacción económica en cadena causado por el desplome de la bola de valores de Nueva York, fenómeno que se extendería pronto al resto del mundo. La inflación de la bolsa llegó a un punto tal que estalló, pues la caída repentina y estrepitosa de los precios creó un ambiente de desconfianza entre los inversores, ya que la tendencia desde principios de los años veinte, mantenía aumentando los precios. Los accionistas, se mostraron ansiosos de vender sus acciones en vez de comprar más, como hasta ese momento era usual hacerse, pero la expansión crediticia en la que gran parte de las acciones eran compradas a crédito o con dinero prestado, el dinero virtualmente no existía y los bancos fueron incapaces de solventar los adeudos pues, por otro lado el dinero empezaba a ser retirado por los empresarios que se encuentran desinformados sobre la situación y dudosos de decidir sobre sus inversiones.¹⁴

Los resultados en la economía y en la sociedad fueron desastrosos, de entre 1929 a 1939, alrededor de 13 millones de personas quedaron desempleadas, miles de bancos cerraron sus puertas, y con ellos los ahorros de millones de norteamericanos, cientos de miles de negocios, industrias y agricultores finalizaron por completo su actividad, y casi todos ellos sufrieron pérdidas de riqueza y ganancias.¹⁵ La Gran Depresión no fue un fenómeno que con el tiempo mostrara signos de mejora, sino que durante la siguiente década se haría más severa, aún con los esfuerzos de Herbert Hoover y Franklin D. Roosevelt y su New Deal. Debido a estos signos, entre la clase media norteamericana comenzó a proliferar un sentimiento de desesperanza a que las condiciones del país mejoraran y encontrar un trabajo bien remunerado; una desesperanza motivada por el deterioro emocional, el deceso de la autoestima, la pérdida de la apatía e indolencia,¹⁶ producidas por esta reacción económica en cadena.

¹⁴ Hans F. Sennholz, "La Gran Depresión", en *Revista Libertas*, vol. 25, núm. 24, (1975), p. 3

¹⁵ *Ibid.* p. 1

¹⁶ Antonio Espino Granado, "Crisis económica, políticas, desempleo, y salud (mental), en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 34, núm. 122, (2014), pp. 385-404

A finales de los años treinta el inicio de la Segunda Guerra Mundial estaba a la vuelta de la esquina, y la Gran Depresión en Estados Unidos había dejado a su paso alrededor de 10 millones de desempleados en buena condición física, que con el ataque a Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941 pronto se sumarían al ejército y a sus ramas de producción, lo que representó al poco tiempo que el desempleo ya no fuera un problema en el país.¹⁷ Sin embargo, el cambio en la visión de la vida norteamericana ya estaba cumpliendo funciones, y pronto esta desesperanza se vería reflejada en la literatura, especialmente en la obra de Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James M. Cain, Ernest Hemingway y Cornell Woolrich, entre otros precursores de la novela negra y la Hard-Boiled.

Para el inicio de la guerra y la posterior entrada formal del país norteamericano al conflicto, las mejoras en la economía comenzaban a mostrarse, pues gracias a la lejanía territorial del conflicto en un principio y a la avidez de la gran cantidad de mano de obra, el trabajo comenzó a ser su principal motor económico, puesto que, aquellos que no se enlistaban, tenían un lugar casi seguro en la producción armamentista, que subía tanto sus niveles de demanda laboral que se nutría además, de la producción agrícola. Desempleados, granjeros, obreros y demás, dejaban su lugar de origen para integrarse a alguna de estas ramas pues ofrecían mejores salarios. De hecho, la producción armamentista era tan demandante, que para llenar el hueco que los granjeros dejaron en el campo para integrarse, se creó el Programa Bracero, en el que los mexicanos trabajarían en la producción agrícola para solventar las demandas del comercio estadounidense.¹⁸ Para 1944, en tan sólo 5 años Estados Unidos logró duplicar su PIB gracias a “la total utilización del trabajo y el capital, con un particular énfasis en la cantidad y calidad del trabajo. Los norteamericanos trabajaron mucho más de lo que habían trabajado antes y de lo que estarían dispuestos a trabajar después y, además, trabajaron con más atención, entusiasmo y compromiso.”¹⁹ Ya finalizada la guerra, por este motivo y por el botín de guerra y sus derivados, el país vecino del norte se posiciona

¹⁷ Sennholz, *op. cit.* p. 15

¹⁸ Juan Carlos Mendoza Sánchez, *Cien Años de Política Exterior Mexicana: De Francisco I. Madero a Enrique Peña Nieto. Momentos Trascendentales*, (2da edición), Ciudad de México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México/Grupo Editorial Cenzontle S.A. de C.V., 2014, p. 119.

¹⁹ Hugo R. Martínez C., “Orden económico internacional y globalización” en: *Revista de Ciencias Sociales*, vol. 15, núm. 3, (2009) pp. 446-457

como la primera economía mundial y se consolida como superpotencia. Puesto que hasta la fecha conserva.

Aunque la prosperidad económica durante y después de la guerra fuera visible, la visión pesimista de la vida continuaba siendo un tema de habitual conversación y representación en el arte norteamericano de la época, pues antes ya no era sólo el hecho de estar sumergido en una profunda crisis económica, sino que ahora se estaba atravesando una guerra mundial en la que, por sus dimensiones, familiares, amigos, conocidos y hasta uno mismo se veía obligado a servir, con muy bajas probabilidades de salir vivo. ¿Quién puede mantener un espíritu positivo ante esto? Y las repercusiones anímicas no llegaron hasta aquí, sino que volvieron más enfáticas con el regreso de los ahora veteranos, pues los nuevos estudios realizados sobre salud mental de los combatientes marcaron un momento de transición del ideal popular de que los soldados eran de carácter, fuertes e inamovibles, al hecho de que fuera cual fuera, el soldado podía derrumbarse física y mentalmente por el drama vivido en el frente, dando posterior paso al Trastorno de Estrés Postraumático.²⁰ Como resultado, los hospitales de la Veteran Administration estuvieron colmados de pacientes depresivos, psicóticos y esquizofrénicos.²¹ Es muy probable que parte del perfil psicológico de varios de los protagonistas noir esté inspirado en este hecho, desde aquellos personajes que periféricamente fueron parte de este proceso anímico como el capitán Hank Quinlan de *Touch of Evil* (1958) de *Orson Welles*, interpretado por él mismo, o aquellos que responden a la realidad de muchos veteranos como Travis Bickle en *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese.

Como se mencionó párrafos más arriba, la novela negra y la Hard-Boiled fueron dos de las grandes representantes de la desesperanza, el pesimismo y el fatalismo de la época. El camino que vislumbra las diferencias entre la novela negra, Hard-Boiled, novela policiaca y novela criminal continúa hasta nuestros días muy difuso: Suele, además, confundirse a ambos géneros como una misma expresión literaria, cuando cada una mantiene sus propias autenticidades. Centrándose en los dos tópicos del film noir, la novela negra por ejemplo o,

²⁰ Vanessa Alzate Palacio, “Un descanso a la “locura”: La emergencia del Trastorno de Estrés Postraumático en los veteranos de la Segunda Guerra Mundial en EE.UU. y la lobotomía como solución desesperada”, en *Tempus*, núm. 1, (2015), pp. 62-77

²¹ Ibid. p. 70

novela noir como también se le refiere, que nace del seno de la ficción de la novela policiaca y la novela criminal, suele ser un relato más “elegante” debido a sus pretensiones narrativas y el uso del lenguaje correcto, hace un estudio psicológico de los caracteres logrando un mayor realismo y dota de complejidad a los personajes, pues muestra al lector sus motivaciones y su entorno social.²² En una carta que el editor de la Hard Case Crime²³, Charles Ardei le envió a un lector como respuesta a su pregunta por las diferencias entre la novela negra y la Hard-Boiled apunta:

*"Una narración noir puede ser siniestra y llena de suspenso, o siniestra y melancólica, o siniestra y paranoica, o siniestra y fatalista, pero casi siempre será siniestra. Sus antecedentes literarios incluyen Edipo Rey, el Rey Lear y las obras de Thomas Hardy. El "noir" propone un mundo en el que o no hay Dios y los hombres fueron dejados a su libre albedrío para hacerse su camino en un universo que es indiferente a la Justicia y a su sufrimiento o bien un universo que activamente es maligno."*²⁴

Mientras tanto, la Hard-Boiled que, por cierto, es difícil de crear una aproximación al español, pero podría proponerse algo como “endurecido por hervido”, fue la expresión típica de los años veinte como una respuesta de conductas, actitudes y expresiones literarias en contra de las convenciones los Felices Años Veinte, apostando por el individualismo, el apego a la violencia, una noción ampliamente particular de la ética y la justicia; acusa a un nuevo tipo de detective que está dispuesto a utilizar los métodos de los gánsters para lograr sus objetivos, con diálogos que respondieran al arco cínico y violento de los personajes al mismo tiempo que narraba la acción, de ese modo se llegó a etiquetar de cinematográfico.²⁵ Ardei afirma que:

²² Javier Coma, “La novela negra”, en *Los Cuadernos del Norte: Revista Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, vol. 4, núm. 19 (1983), p. 38

²³ Hard Case Crime es una editora estadounidense de ficción criminal dura que publica textos noir tanto antiguos como de nuevos escritores, así como comics y novelas gráficas en estilo Pulp. Fundada por Charles Ardei y Max Phillips en 2004.

²⁴ Citado y traducido por Alejandro J. Soifer, “La diferencia entre policial hardboiled y novela noir”, en *Crítica y Teoría Literaria*, (2016)

²⁵ Coma, *op. cit.* pp. 43-44

“Hardboiled”, por otra parte, se refiere tanto a un estilo como a un contenido. Describe una narración en la que los personajes y los diálogos son duros y coloquiales, donde hay mucha acción (peleas a tiros, peleas a puño limpio, tipos que quedan inconscientes luego de ser noqueados por otros) y mucho sexo (mujeres de piernas largas en medias de encaje, etc.) y mucha ambientación (bares de mala muerte, exóticos fumadores de opio en Chinatown, persecuciones automovilísticas en medio de la noche). La diferencia se da entre este tipo de narración y las historias clásicas de detectives que tienden a suceder en salones de casas y mansiones, jardines y vicarías y por lo general involucran envenenamientos silenciosos antes que golpes de puño en la nuez de Adán.”²⁶

De esta manera la Hard-Boiled se categorizó dentro de la literatura que responde al término en inglés "tough", asociado a aquellos "escritores duros" como Hemingway y Hammett.²⁷ No obstante, aunque las disposiciones de la novela negra y la Hard-Boiled son distintas, el noir no dudó en tomar algunos de los elementos más representativos de cada uno y transformarlos en base a la visión de los primeros directores noir y representantes expresionistas en América. No es una casualidad que las primeras adaptaciones fueran los relatos de los escritores de la escuela Hard-Boiled y novela negra, tal es el caso de *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston, el considerado primer film noir y, que es adaptada de la novela homónima escrita por Hammett.

Un drama negro entonces, muestra la elegancia estructural de la narrativa y el lenguaje cinematográfico, el tono oscuro y pesimista, y el ritmo lento (o rápido) que evidencia que bebe explícitamente de la novela negra, así mismo extrae su fuerza verbal de la poesía Hard-Boiled, pues los diálogos están plagados de caracteres que producen los más inteligentes e incisivos comentarios, desde dobles sentidos hasta conceptos poéticos y metafóricos.²⁸

Los escritores duros y sus relatos solamente fueron el primer paso hacia a la incipiente serie negra, los guionistas de profesión en Hollywood comenzaron a encargarse de las primeras adaptaciones de los relatos literarios al guion cinematográfico. Era común que el

²⁶ Soifer, *op. cit.*

²⁷ Coma, *op. cit.* p. 45

²⁸ Alain Silver y James Ursini, *Cine Negro*, (Trad. Mariona Gratacòs), Colonia, Taschen, 2017, pp. 27-30

productor o la productora que haya comprado los derechos de la novela designase a un guionista para que llevase a cabo esta tarea, aunque muchos de los “duros” también participaron en algunas de las adaptaciones de sus propias obras, en muchos casos también se presentaban únicamente como coescritores, debido a que el lenguaje en literatura y el lenguaje cinematográfico naturalmente tienen propósitos distintos, por ello la necesaria participación del profesional en guion de cine.

La adaptación no es el hecho de transcribir el libro al guion, por ende, mientras más parecida sea la película al libro no es necesariamente una buena adaptación por las diferentes necesidades del lenguaje de cada uno. La dirección, la fotografía, el montaje y el audio son algunos aspectos que deben tomarse en cuenta para la adaptación al guion, puesto que son recursos del lenguaje cinematográfico y es lo que convierte al cine en un arte, por ello, la labor del adaptar no es sólo traducir a este lenguaje, sino también el de crear nuevas oportunidades para transformar distintos elementos en imágenes y sonidos, y deben hacer cambios en las historias cuando estas no estén preparadas para funcionar en pantalla.²⁹

Tomando en cuenta esto, algunos de los primeros adaptadores fueron el propio *John Huston*, con el guion y debutando como director en *The Maltese Falcon* (1941), película que la memoria colectiva corona como la iniciadora del film noir; *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder, adaptada por él mismo en colaboración del propio Raymond Chandler, el más hard-boiled de los “duros” y que muestra al cine negro por lo que era esencialmente: sin importancia, sin redención, antiheroico y que propone un quiebre con el cine negro romántico.³⁰ De la misma manera, William Faulkner, Leigh Brackett, y Jules Furthman en *The Big Sleep* (1946) de Howard Hawks; Charles Schnee y Nicholas Ray en *They Live by Night* (1948) del propio Nicholas Ray.

Cabe mencionar que la novela negra y la hard-boiled fue además influenciada por la filosofía, el existencialismo y la psicología freudiana, contribuyendo a impulsar una visión absurda del mundo, de la existencia y de la importancia del pasado al momento de explicar la conducta de cada individuo. Se busca en el pasado la respuesta de las actuaciones

²⁹ Linda Seger, *El Arte de la Adaptación: Cómo escribir hechos y ficciones en películas*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A, pp. 14-15.

³⁰ Schrader, *op. cit.* p. 4

presentes, centrándose en estudiar las conductas negativas de una persona a través de sus traumas infantiles y su pasado angustioso³¹, elementos que prevalecen hasta nuestros días en todo aquello que conocemos como film noir.

El complemento a la pesadilla fatalista, la carga del pasado, la corrupción, elementos depresivos y desesperanzadores que la *hard-boiled* y la novela negra heredaron al noir, es la influencia expresionista alemana. En Europa en el preludio a la guerra y durante la misma, gran cantidad de cineastas alemanes de escuela expresionista huyeron de Alemania y países ocupados o anexados por el nacionalsocialismo, por el hecho de ser judíos o simplemente no simpatizar con las ideas del régimen, tal es en caso de Fritz Lang, que en 1932 Joseph Goebbels le ofreció el puesto de director del Universum Film AG, el estudio de producción cinematográfica más importante en Alemania durante la República de Weimar y el tercer imperio alemán, y a la cual, declinó para poco después huir a Francia y terminar en Estados Unidos iniciado su nueva etapa cinematográfica.³² Robert Siodmak, Billy Wilder, Otto Preminger y Edgar G. Ulmer son algunos otros expatriados europeos con casos similares al de Lang.

La característica más reconocible al momento de hablar de expresionismo alemán es la fuerza del claroscuro; escenas pobre y, al mismo tiempo pronunciadamente iluminadas, con una técnica en la que la luz artificial se proyecta marcadamente sobre la cara del actor, creando así sombras agresivas y profundas, construyendo una atmosfera sombría, dejando a un lado el encanto del actor para anteponer la composición del plano, la noche y las sombras enfatizan el frío y la oscuridad, y con todo ello se conseguía destacar el fatalismo y desesperación del modo.³³ La mayoría de las escenas están iluminadas como nocturnas, las oficinas de los protagonistas permanecen con las cortinas cerradas y las luces apagadas al medio día, se opta por líneas oblicuas y verticales antes que horizontales creando formas raras a la proyección lumínica, la imagen se vuelve inestable e inquieta, al igual que el personaje, la

³¹ Suárez Pérez, *op. cit.*, p. 125

³² Quim Casas, *Fritz Lang*, (era ed.), Madrid, *Cátedra*, 2009, p. 26

³³ Gerardo Ruiz López, *Retrospectiva del cine negro: Retorno al Pasado*, Tesis de Licenciatura, Ciencias de la Comunicación, UNAM, 2007, p. 69

película y el espectador.³⁴ Todo se vuelve tan confuso, críptico, denso, deprimente, solitario y desesperanzado, como una pesadilla.



1. Humphrey Bogart en *The Maltese Falcon* (1941)

Podría hacerse un estudio ampliamente detallado sobre la influencia expresionista en el noir y su estilística en general, pues esta no queda relegada sólo en la iluminación, sino que también abarca la misma composición del plano y su juego con el diseño de producción. Sin embargo, es más complejo que eso; no responden al cultivo de la estética puramente visual, sino que, en realidad deben ser comprendidos como reflejo de los mundos interiores de los personajes, estados anímicos, procesos psicológicos y hasta enfermedades mentales. Y, en definitiva, de una sociedad sumida en la amenaza o algún grado de neurosis colectiva.³⁵

El expresionismo alemán, por ende, funciona como un reflejo de la misma realidad alemana de los años veinte, se muestra como representativo del estado de ánimo del pueblo

³⁴ Schreder, *op. cit.* p. 4-5

³⁵ José Luis Sánchez Noriega, *Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán*, en Pilar Aumente Rivas y Miguel Ángel Chaves Martín (Coords), *Estudios de Arte y Cultura Visual*, Madrid, Ícono, 2016, pp. 401-429

alemán tras la derrota de la guerra, hubo que buscar una estética propia, capaz de transmitir las mismas sensaciones inquietantes que los artistas plásticos lograban a través del color.³⁶

De esta manera, el lenguaje propio del expresionismo conjugaba perfectamente con los mismos conceptos y el realismo que proponía el noir, la experiencia terminaba por redondearse y convertirse en motivo más complejo que sólo personajes de moral ambivalente en condiciones de poca luz, a convertirse en un objeto de lleno de subtexto dispuesto a ser estudiado.

Cuando se habla de una película desde su vertiente analítica, los expertos la desglosan en dos grandes bloques; el contenido y la forma. En lenguaje sencillo, el contenido es equivalente al guion, a la historia, al plot, mientras que la forma es cómo se narra esa historia, utilizando todos los recursos cinematográficos a disponibilidad del director. Los grandes cineastas clásicos como Alfred Hitchcock proponían que *“para hacer una gran película sólo se necesitan tres cosas: el guion, el guion y el guion.”*³⁷ A la luz de ojos más contemporáneos puede este posicionamiento someterse a juicio, pues la labor del director de cine se ha profesionalizado y complejizado cada vez más con el pasar de las décadas, tanto, que un guion con poco grado de complejidad bajo una dirección propositiva puede, efectivamente ser buena película, aunque esto no sugiere que un guion malo pueda salvarse con una buena dirección, y ya ni mencionar lo que se puede lograr con un guion bien desarrollado en conjunto con un buen director y su proposición.

Pero volviendo a la concepción de una buena película en la década de los setenta hacia atrás, el contenido determina la forma, es decir, el guion al cómo es narrado. Según esté escrito el guion, el director tomará las decisiones creativas para que se conjuguen, tales como los planos, los movimientos de cámara, el montaje, el sonido, el tono y el ritmo, aunque si es efectivamente, un buen guion, estos últimos ya puedes vislumbrarse en su planteamiento. Todo al servicio del guion. En el cine negro no ocurre de esa manera, de hecho, es todo lo contrario. La forma determina el contenido. Como ya se apuntó en los primeros párrafos, no

³⁶ Paula Félix Didier, *El Grito Expresionista*, en *Film*, 1994, Buenos Aires

³⁷ Una de las frases más famosas dicha por el director. Sin embargo, no se sabe con certeza cuándo o bajo qué circunstancia la dijo, aunque probablemente pudo haber sido en alguna de las entrevistas que ofrecía. Esa y varias otras frases referentes a la importancia del guion pueden encontrarse en sitios especializados en cinematografía, tales como *Filmmaking Quotes*. Disponible en: *The Script Quotes: A Masterclass in Screenwriting and Story - Filmmaking Quotes*. Revisado en: 06/03/2023

necesariamente se está viendo un noir cuando hay un detective investigando un crimen y con una femme fatale de por medio; estos elementos pueden aparecer en cualquier drama, lo que los condiciona al noir es el tono que los aborda, su desarrollo y arco dramático.

Por ejemplo, el detective, policía o gángster, al igual que el resto de los protagonistas, no es un ser que pertenezca a la luz de día. Escapa de la carga del pasado, de sus propios demonios, remordimientos y se oculta de ellos en los oscuros callejones de las urbes nocturnas. Es el buscador de la verdad, pero también perseguido y acorralado por el existencialismo y fatalismo inherente al expresionismo alemán. Atormentado, familiar y extraño a la vez, tiene dificultades para conectar con el universo que parece gobernado por la casualidad y lo absurdo. Y como Meursault, puede verse arrastrado a actos criminales de rebelión que desafíen tanta absurdidad.³⁸

Probablemente una de las figuras más recordadas por su participación en el drama negro es *Humphrey Bogart*, sus papeles en *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston, *The Big Sleep* (1946) de Howard Hawks, *In a Lonely Place* (1950) de Nicholas Ray, o, aunque no entre de lleno al estilo, su protagonismo en *Casablanca* (1942) de *Michael Curtiz*, cumplen con los arquetipos del protagonista noir y que responde a otras definiciones como el solitario antisocial con una existencia angustiante, ecuánime y fuerte, pero deprimente y que es de notar el tormento que le persigue. No mantiene actitudes femeninas, por lo tanto, responde al orden patriarcal, por eso trabajan solos y están obligados a tener éxito.³⁹ Este, al igual que el resto de personajes del noir son estereotipos, y a pesar de que se presenten con sin fin de virtudes atribuidas a lo masculino, dejan entre ver que en realidad se muestran como hombres inseguros, miedosos, descontrolados y cínicos, corrompidos por, además de todo lo que los rodea; las mujeres, femme fatalizadas por la mayoría de los noir, puesto que siempre han sido peligrosas para los hombres por varias razones: los distraen de sus pensamientos, los descontrolan emocionalmente, cuestionan su autoridad; pero sobre todo, los engañan.⁴⁰

³⁸ Referencia al protagonista de *El Extranjero* de *Albert Camus*. Silver y Ursini, *op. cit.* p. 19-20

³⁹ Ruiz López, *op. cit.* p. 72-73

⁴⁰ María Jesús Rosado Millán, *La debilidad masculina a través de los personajes de cine negro americano*, en *Prisma Social*, núm. 3, diciembre 2009, pp. 1-35

La femme fatale por su parte, es una construcción masculina de lo que concibe como mujer, o según el cine negro, no fiarse de ellas porque son malas.⁴¹ Ruiz López propone que son tres tipos de mujeres dentro del noir: La femme fatale que representa el rompimiento de los valores familiares, la esposa que se rehúsa a ser la esposa ferviente y madre protectora y que concibe el matrimonio como una prisión sin amor ni sexo, pero que utilizará todos su atractivo sexual para liberarse y mantener su independencia, aunque su final pinte para ser trágico. La mujer araña conserva la mayoría de estos rasgos, pero está dispuesta a recurrir al crimen para liberarse de su pareja posesiva y controladora. Y finalmente la casadera, que presiona al hombre para que se case con ella y domesticarlo.⁴²

Sea cual sea la variación de la mujer en el cine negro, siempre tendrá uno o varias de estas características en función de las necesidades de la trama, aunque su concepción malévola pocas veces sufra cambios hacía valores más familiares, la mayoría de las veces será retratada como hábil, cruel, promiscua, sensual, inteligente y narcisista para salirse con la suya, hecho que la llevará por el final nefasto, y se llevará consigo al detective, policía o gángster que caiga en sus redes.⁴³

*“Ambiciosas, crueles y astutas, su característica e imponente belleza pareciera ir acompañada por un natural y desarrollado instinto criminal. Lo cual, unido a una especie de sino trágico que gobierna sus vidas determinará en ellas ese comportamiento premeditado y manipulador que las hace completamente conscientes del trágico destino que les espera, y del que igualmente saben no podrán escapar. En cuanto a la principal arma con que éstas cuentan para conseguir sus propósitos, su especialidad reside en utilizar el sexo (o tan sólo su promesa) como su mejor y más efectivo argumento, convirtiéndose por ello en maestras en el arte de la seducción y el fingimiento”.*⁴⁴

⁴¹ *Ibidem*, p. 9

⁴² Ruiz López, *op. cit.* p. 74-80

⁴³ Rosado Millán, *op. cit.* p. 10

⁴⁴ *Ídem*

El neo-noir

Podría pensarse que, por el prefijo *neo*, la época clásica del noir norteamericano llegó a un punto de culminación. Si bien, críticos, especialistas y mismos directores, guionistas o técnicos afirman que la última película de la era dorada del noir fue *Touch of Evil* (1958) de Orson Welles y que con ella finaliza el estilo, hace falta una perspectiva complementaria a este posicionamiento, puesto que, con la llegada de nuevas corrientes artísticas al cine, puede interpretarse que el film noir simplemente se mudó y nunca dejó de hacerse, pero con el tiempo, se transformó.

En el Hollywood de entre 1920 hasta finales de los sesenta, existía una rigurosa participación de los estudios cinematográficos que, para esos tiempos eran mucho más hegemónicos. Los estudios sistematizaron tan elaboradamente la realización de una película y su proceso de marketing que la concepción de una figura destacada dentro de este ciclo, además del actor principal, no existía. El director, inclusive el productor, estaban duramente sometidos a las demandas del estudio referentes a la película, no había uno o varios que se llevaran el crédito como el autor detrás del contenido artístico de la película, eran simples piezas de un complejo engranaje que tenían que cumplir con lo que se les pedía.

Las demandas que el estudio imponía y que no tenían que ver directamente con la distribución de la película y su alcance económico, estaban relacionadas con el Código Hays, una lista que establecía lineamientos prohibitivos sobre qué se podía ver y qué no en pantalla, con el objetivo de mantener los buenos valores de la época. Se basa en tres principios generales, de los cuales, para el caso del drama negro, destaca el primero: “No se autorizará ningún film que pueda rebajar el nivel de moral de los espectadores. Nunca se conducirá al espectador a tomar partido por el crimen, el mal o el pecado.” Establecido en 1934 y logrando así, un sistema de censura, que prohibía la exhibición de una gran cantidad de películas norteamericanas independientes o extranjeras que rompían con estos principios. Por esto, en esos años, el doble sentido, los recursos visuales y el sonido cobraron un valor significativo, pues permitían no decir abiertamente lo que resultaba obvio.⁴⁵

⁴⁵ María José Quintero Echeverri, *La transformación de la censura del sexo en el cine desde un modelo semiótico diseñado a partir de las películas: The Sign of the Cross (1932), Lolita (1962) e Irreversible (2002)*

Por este motivo las grandes producciones optaban por, hasta cierto punto, tramas irreales y con finales felices, en donde el malo era encarcelado y el bueno resultaba triunfante. Películas que periféricamente ofrecen una vista referencial sobre la sistematización de los estudios y la realización de películas en estos años son: *Babylon* (2022) de Damien Chazelle, *Hail, ¡Cesar!* (2016) de los hermanos Coen, o *Who Framed Roger Rabbit* (1988) de Robert Zemeckis y Richard Williams, una reimaginada propuesta noir.

En la década de 1960, en Francia se gestaba una nueva corriente artística más realista y que sería la nueva vanguardia cinematográfica en el mundo, influenciando varios géneros y estilos como el *neo-noir*; la Nouvelle Vague. Una de las grandes aportaciones de la corriente fue su propuesta sobre que, no todos los finales eran buenos, ni los malos siempre pagaban, ya que puso sobre la mesa un análisis crítico del cine hasta ese momento, de acuerdo con Jean-Luc Godard, “consiste en pensar lo visible y por tanto crear un gesto de búsqueda, esto se entiende por llegar al Otro, manteniendo su interés en una relación íntima entre el cineasta y el objeto de representación (...) el relato autorreferencial implica la reinención de la ficción.”⁴⁶

Es indudable la importancia de la Nouvelle Vague en la historia del cine, pues fue el parteaguas para el rompimiento de viejas prácticas y la instauración de la nueva visión del periodo de la guerra fría. Y sin bien, la distribución de las películas francesas que responden a esta corriente no logró superar a la de Estados Unidos, su permanencia se sentenció a través de aquellas nuevas voces que estaban por incursionar al cine, como el Nuevo Hollywood, y que gracias a su influencia, hubo un cine más comprometido con el realismo, las emociones y todo aquello que se jacta de ser humano, y le dio un nuevo sentido al cine como expresión artística, entre ellos, reconocer al director como el autor de la obra; destacando la importancia de su papel para llevar a cabo estas expresiones y de las cuales, el *neo-noir* se nutre.

El fim noir entonces, se define por pertenecer a su época, y el *neo-noir* no es cualquier film realizado después del periodo, sino que es una reimaginación moderna del mismo tomando como base las nuevas corrientes y técnicas cinematográficas y que contiene los

en el marco del pre-code, código Hays y la clasificación por edades MPAA, Trabajo de Grado, Facultad de Ciencias Humanas, Sociales y de la Educación, Universidad Católica de Pereira, 2017, p. 41

⁴⁶ Arnau Vilaró I Moncasí, *Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica*, en *Historia y Comunicación Social* Vol. 21. Núm. 1, (2016), pp. 221-239

temas noir y sensibilidades noir pero sin las restricciones de épocas pasadas. El *neo-noir* intensifica las características del existencialismo, recuperan el sentimiento de alienación propia de esta postura filosófica, seguida de la ansiedad, el pesimismo, la ambivalencia moral, la desorientación, y una resistencia a la opresión.⁴⁷ Sin embargo, aunque mantiene un certero espíritu del noir clásico, también marca diferencias estilísticas y narrativas motivadas por la mencionada Nouvelle Vague y su influencia en el Nuevo Hollywood y que continúa vigente hasta la actualidad. Algunas de las grandes obras *neo-noir* son las siguientes:

Chinatown (1971) de Roman Polanski, *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Heat* (1995) de Michael Mann, *Seven* (1995) de David Fincher, *Oldboy* (2003) de Park Chan-wook, *El Aura* (2005) de Fabián Bielisnki, *Drive* (2011) de Nicholas Winding Refn, así como la nueva propuesta en *The Batman* (2022) de Matt Reeves.

La confrontación estético-narrativa de las dos noir

Las diferencias entre el noir clásico y el *neo-noir* están basadas, además de las nuevas corrientes cinematográficas, en las nuevas técnicas de filmación y narración que trajo el avance tecnológico al cine a finales de los sesenta y principios de los setenta.

Y, aunque el *neo-noir* mantiene el espíritu del noir, la llegada de estas nuevas técnicas, tecnologías y corrientes explotadas por los principales representantes del Nuevo Hollywood, ciertos elementos pertenecientes de la época clásica del noir pasaron a ser opcionales, transformadas o reinterpretadas a las necesidades de la época. La iluminación ya no era tan expresionista, pero aún mantenía ciertos tintes de ella; ya no era necesario que el rol principal fuese policía, detective o un gángster, ahora podía ser desde un simple taxista hasta un taxidermista; personas comunes pero con el mismo fatalismo y desordenes anímicos que los

⁴⁷ Álvaro A. Fernández, *Narración, estilo e intertextualidad en el neonoir moderno: el caso de Invasión*, en *El Ojo que Piensa*, núm. 14, enero-julio 2017, pp. 44-60

clásicos; la *femme fatale* ya no era mala por el hecho de ser mujer, elude la carga erótica y adquiere una cercanía más íntima con el protagonista, como pareja estable; el ritmo y el montaje ahora, con la nueva injerencia del papel del director podía variar según la visión de cada uno, con la ayuda de estilos y técnicas más modernas, pero el tono continuaba siendo el mismo, y el mismo que condiciona todos los nuevos elementos del *neo-noir*.

Sobre otras diferencias entre las dos *noir*, Fernández señala que en el *noir* las técnicas narrativas trabajan en función del suspenso de ver si nuestro héroe lo logrará o no, mientras que en el *neo-noir*, desde muy temprano en la película anuncia la fatalidad, el fracaso y la nostalgia por lo que fue o pudo ser. La organización del gran golpe o el robo perfecto, en el *noir*, deja de cumplir función como el objetivo para salir de la opresión económica y se convierte en el móvil del protagonista para la redención, para convertirse en mártir, los atracadores no son criminales, sino individuos subversivos con un sentido moral. El montaje deja de mostrar casi en primer plano la amenaza hacia el protagonista, el *neo-noir* rechaza la transparencia, y eleva la tensión y el peligro con choques de ritmo, la duración de la escena, la escala y la combinación de los planos.⁴⁸

Haciendo análisis de las películas del periodo y del *neo*, la estética nocturna de las grandes urbes continúa vigente, pero con una nueva visión de una ciudad moderna. Y ese puede ser un análisis final sobre las dos *noir*; son el mismo cine, el mismo estilo, pero evolucionado, reimaginado y reinterpretado con voces de modernidad, pero no del todo alejado de la época y de los conceptos que lo crearon. Es una nueva propuesta de los nuevos, de directores, guionistas y técnicos jóvenes que crecieron vieron el *noir*, pero que a la luz de las nuevas corrientes que les tocó presenciar y, que con ellas entenderían y aprenderían el cine, los motivó a proponer un cambio, casi sin darse cuenta, a la estética y narrativa para crear un nuevo estilo sin abandonar a su antecesor.

El *noir* es definición de un estilo de época, que al pronunciar su nombre remonta a la década de 1940, mientras que el *neo-noir* es su versión moderna.

Sin embargo, el *neo* sigue en producción hasta nuestros días, ¿esto supone la desaparición definitiva del *noir*? Nuevas propuestas han aparecido en los últimos años que,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 50-55

debido a su narrativa, sus elementos, su estética y ahora, ambientación en la época dorada del noir, tal es el caso de *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese o *Nightmare Alley* (2021) de Guillermo del Toro, fácilmente pueden abrir un debate sobre su denominación. ¿Son noir por cumplir con lo necesario para entrar dentro del estilo de los cuarenta? ¿O continúan siendo *neo-noir* por el hecho de que ya no fueron producidas en esa época a pesar de lo plantado en la pregunta anterior?

II

Antecedentes del Film Noir en México

“Iniciamos hoy su publicación con un resumen de los escandalosos delitos cometidos por la banda que capitaneaba H. Granda”¹

El Universal

El documentalismo en la Revolución Mexicana y *El Automóvil Gris* (1919), *Marihuana, el monstruo verde* (1936) y *Mientras México Duerme* (1938)

Las convulsiones socio-políticas y económicas son origen del noir nacional, y la Revolución Mexicana se posiciona como antecedente de ellas por la naturaleza de su desarrollo y sus consecuencias al tratarse de un periodo de, además violencia, inestabilidades económicas, pero sobre todo políticas y sociales.

A día de hoy la Revolución puede entenderse desde distintas concepciones, pero sin duda puede definirse como una lucha de facciones promovida por más de treinta años de dictadura y provocada por aquella entrevista Díaz-Creelman que, además, inauguró la serie asesinatos, traiciones y demás crímenes, desde Madero hasta Carranza y que se saltó de la vida política a la del ciudadano promedio. Eran tiempos convulsos que el cinematógrafo, a quince años de haber llegado a nuestro país, estaba listo para capturar, pero no lo haría sólo, puesto que el movimiento no sólo era caldo de cultivo para los sueños libertarios, según el inconsciente colectivo, sino que motivó a aquellos apasionados de la incipiente imagen en movimiento a convertirse en los primeros corresponsales de guerra con las cruentas imágenes que captaban en los campos de batalla.²

¹ El Universal, Diario político de la mañana, México, domingo 12 de enero de 1919, núm. 816

² Aviña, *op. cit* p. 82

Para alrededor de 1895 Gabriel Veyre y Claude Fernand Bon Bernard obtuvieron una concesión para traer a México el cinematógrafo en representación de los Lumière, y gracias a ellos es que el aparato finalmente arribó a tierras mexicanas. Una vez en el país conocieron al ministro de guerra de aquellos años, Felipe Berriozábal, que les fue presentado por el naturalista Fernando Ferrari-Pérez. El general Berriozábal les prometió organizar ejercicios militares para que el cinematógrafo hiciera lo suyo y así gestionar una exhibición del invento al general Porfirio Díaz, y posteriormente proyecciones al público general.³ La permanencia del cinematógrafo en nuestro país estaba sentenciada y haciendo las primeras prácticas hacia los eventos militares que se avecinaban.

Los primeros años del cinematógrafo en el país fueron una revolución del entrenamiento, convirtiéndose una lucrativa oportunidad para artistas que se desempeñaban en otras expresiones, y que al cabo de un tiempo se formaron como exitosos empresarios debido a la popularidad y demanda que tenía el invento de los Lumière a nivel nacional, tal es el caso del empresario Charles Mongrand, quien fue uno de los primeros grandes distribuidores y proyeccionistas de vistas capturadas por el cinematógrafo.⁴ Sin embargo, una nueva tendencia estaba por aparecer con la Revolución cada vez más cerca, que se trataba de la filmación de imágenes de las batallas, que más que ser concebidas para la ficción, tenían un espíritu documental y periodístico.

Como figuras importantes de la transición de las primeras vistas a las capturas documentales, los hermanos Alva destacan. Se sabe poco de sus vidas, más que Guillermo, Carlos, Salvador y Eduardo Alva eran originarios de Morelia y que partieron hacia la Ciudad de México con el objetivo de lograr un destino igual al de Charles Mongrand⁵, aunque poco después coincidieron con el estallido del conflicto armado.

Entre las vistas revolucionarias que los Alva filmaron se encuentran *Viaje triunfal del jefe de la revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México* (1911), *La Revolución Orozquista* (1912) y *Angustias y Zozobras* (1913), así como

³ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, (3ra ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 78

⁴ Tania Cecilia Ruiz Ojeda, *La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en la ciudad de Morelia 1896 – 1914*, Tesis de Maestría, 2007, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, p. 95

⁵ *Ibid.*, p. 96

las imágenes de la llegada de Villa y Zapata a la Ciudad de México.⁶ Al ver las imágenes de los Alva, es fácil darse cuenta que tienen un fin propagandístico a favor de la revolución, pero no dejan de ser crudas, violentas e impresionantes, en todo sentido, y más para la época, pues se trataba de las primeras imágenes gráficas que el cinematógrafo capturaba, al menos en nuestro país.

Se trata de imágenes de variedad, la cotidianidad de los pueblos, de la Ciudad de México, alterada por la llegada de los revolucionarios a caballo, algunos uniformados, otros con cascos y a sombrero, pero todos armados. Ellos mismos a la par de los protagonistas del movimiento relacionándose con los civiles, envuelto entre la euforia que provoca la llegada de los libertadores. La movilización de los ejércitos hacia los campos de batalla contrasta con ese júbilo y el cuadro se llena de violencia; las armas disparadas, la artillería detonando hacia el enemigo, y las bajas por montones. Una vez que se disipa el polvo del plano, los victoriosos se acercan a comprobar la hazaña, realizan el conteo de los caídos y rematan a los heridos para poco después cobrar el botín, si es que lo hay, y partir hacia el siguiente poblado.

El gremio documentalista era muy reducido para los primeros años de la Revolución, pero el trabajo de los hermanos Alva influenciaría a otros a hacerse de una cámara y seguir el mismo camino que los Alva comenzaron a develar, como Jesús H. Abitia, Salvador Toscano, y para interés del noir nacional, Enrique Rosas. Principalmente ellos serían los encargados de contar la aventura de un pueblo en armas y los creadores de un cine épico y documentalista como primer gran legado del cine mexicano al mundo entero.⁷ Sin embargo, al terminar la Revolución Mexicana ese espíritu documental que el incipiente cine nacional estaba tomando se estaba transformando en el relato de ficción, aunque no se desprendió del todo de su naturaleza documental.

El pasado documentalista de Rosas se vería todavía reflejado en su etapa como realizador. En 1919 lanza su obra de ficción más conocida *El automóvil Gris*, que hace una fusión entre la ficción y lo documental; elementos del espíritu noir nacional.

⁶ Jaime Vázquez, “Nos vemos en el cine. Los hermanos Alva y la Revolución Mexicana: El cine y su testimonio”, en *La Voz de Michoacán*, nov. 2022. Consultado el 27/06/2023

⁷ Aviña, *op. cit.* p. 82

A principios de 1915, la Ciudad de México de vio aterrorizada por una banda de criminales capitaneada por Higinio Granda. Existen distintas controversias sobre los nombres de los demás integrantes de la banda, probablemente motivadas son la gran cantidad de efectivos que llegó a tener, la cual oscilaba entre 10 y 16; pero algunos otros de esos nombres eran Francisco Oviedo, Rafael Mercadante, Enrique Rubio, Luis Hernández, Santiago Risco “el gurrumino”, y Armando Bustínzar “el pifas”, entre otros.

La banda era producto de la ola de crimen y anarquía que la Revolución estaba dejando a su paso y que, parecía ser más intensa luego de la Decena Trágica, pues fue a raíz de la toma de la Ciudadela el 9 de febrero de 1913, que uno de los cañones impactó una de las paredes de la cárcel de Belén, actualmente junto al Metro Balderas, dando oportunidad a que los reos escapasen, entre ellos, varios de la futura banda del automóvil gris.⁸ Huyeron hacia las colonias con altos índices de crimen y violencia de la época, la Bolsa, Santa Julia, Las Trancas de Guerrero, San Bartolomé de las Casas, La Candelaria de los Patos, etc. Pronto se reunirían en el bar El Grano de Arena en la Bolsa, para unirse al proyecto delictivo que Granda tenía entre manos.⁹

El hito de la banda se debe a la modernidad con la que operaban. En periódicos de la época se etiquetaban como “la evolución del robo (...) pues las viejas raterías parecían torpes y retrógradas comparadas con las prácticas de los estafadores contemporáneos.”¹⁰ La delincuencia en la Ciudad de México había tenido un cambio, el cual se basaba en el uso de automóviles pues, otorgaban a los criminales una apariencia moderna y peligrosa. En la operación de la banda, el uso de los automóviles les daba una ventaja sobre los policías de a pie y revelaba la gran inmersión relacionada con la delincuencia moderna.¹¹ Además, la planificación del atraco suponía una nueva técnica del crimen, pues recorrían la capital y espiaban a las familias acaudaladas que guardaban en sus residencias dinero, joyas y oro con más valor que los bilimbiques carrancistas. En adición a esto, el crimen de alto rendimiento portaba trajes carrancistas, papelería oficial del mandatario en turno y órdenes de cateo con

⁸ Magalli Delgadillo, “La primera banda que asaltaba en auto”, en *El Universal*, *Mochilazo en el tiempo*, febrero de 2017. Consultado el 28/06/2023

⁹ *Ídem*.

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ Pablo Piccato, *Ciudad de sospechosos: Crimen en la Ciudad de México, 1900-1931*, (Trad. Lucía Rayas), Ciudad de México, Centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social, 2010, p. 43

las cuales disfrazaban el golpe. Muchas de ellas expedidas por el general Pablo González y Manuel Palomar, jefe de Servicios Especiales de la Comandancia¹², y lo que supone los nexos de estos grupos, entre ellos la banda del automóvil gris, con la policía, las esferas del gobierno y altos mandatarios.

*“Los robos más productivos de esta banda, fueron en el día 26 de abril, la casa del señor V. González, ubicada en la quinta calle de Luna; el 15 de mayo, en la 6ª de Guerrero, casa del señor Eduardo Olvera; la casa de la señora Francisca R. de Barroso, situada en el callejón de la Esmeralda, el 28 de agosto; la casa del señor Arístides Martell, en la segunda calle del Álamo, el día 19 de septiembre; la casa de la acaudalada señora Julia Abreu viuda de Macedo, en la calle del Ciprés, el 12 de noviembre; la casa de la señora Cara F. viuda de Sherer y en orden, esta banda robó a: Guadalupe Caso y Cacho y el domicilio del millonario don Gabriel Mancera, ubicado en la cuarta calle de Donceles”.*¹³

La banda de Granda al poco tiempo seguiría con su proceso de modernización y se radicalizaría con el secuestro y asesinato de sus víctimas. Sin embargo, ese mismo 1915 la banda sería detenida y sus miembros sometidos a juicio, aunque se cree que, en el acto, dejaron libres a algunos miembros, tales como el mismo Granda; Oviedo y Mercadante, a cambio de información de los botines robados. Aunque más adelante se encontrarían sus cuerpos, muertos hallados en circunstancias sospechosas, mientras que el resto, cayó en el paredón. Momento en que Rosas entra.

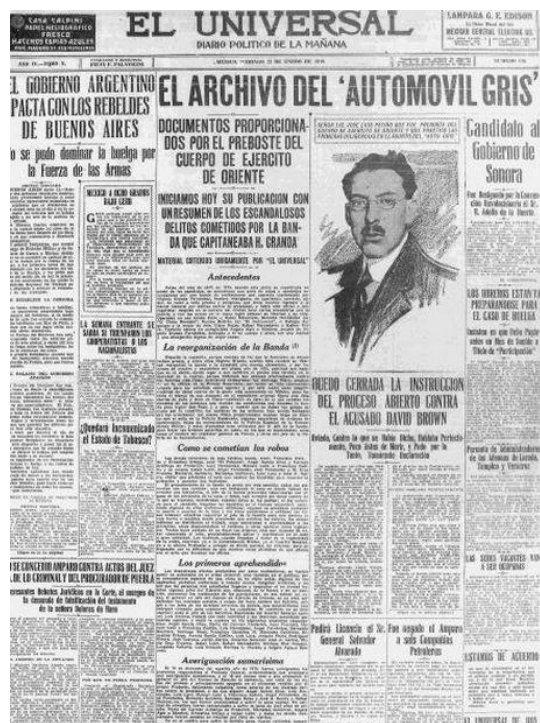
Enrique Rosas ya tenía una gran lista de vistas filmadas desde 1903, y su fase como documentalista de la Revolución había comenzado apenas el estallido del conflicto. Dentro de este contexto fue el mismo Rosas el que grabó el fusilamiento de los miembros de la banda que no corrieron con la misma suerte que Granda y compañía, de hecho, la idea de la película partió de estas escenas documentales y que serían utilizadas para el *ending* de la cinta.¹⁴

¹² Aviña, *op. cit.* p. 83

¹³ Roberto Rodríguez Rebollo, “Así operaba la legendaria banda del Automóvil Gris”, En *Excelsior*, diciembre de 2019. Consultado el 28/06/2023

¹⁴ Aviña, *op. cit.* p. 86

Dos años antes, en 1917, Rosas se había aliado con Mimí Derba, una de las primeras grandes actrices y pionera directora del cine mexicano, para fundar el primer estudio cinematográfico nacional; Azteca Films: Sello bajo el cual se produciría *El Automóvil Gris* en 1919.



2. Titulares de El Universal sobre la banda del Automóvil Gris. Enero 1919.

La cinta de Rosas inicia con una leyenda que deja entrever una intención por la búsqueda por el realismo al explicar que las escenas de la película fueron rodadas en los mismos lugares en los que se desarrollan los eventos que inspiraron la misma.

Con ello, una de las lecturas que quiero destacar sobre *El Automóvil Gris* es que, esencialmente es una película del subgénero *heist*; de atracos. Las *heist movies* se distinguen de las películas de crimen convencional por el hecho de centrarse en la planeación, ejecución y las repercusiones del golpe, cosa que en esta cinta se puede apreciar desde el *opening*. Las *heist* con el pasar del tiempo se complejizan en su narrativa, pues es a través de la

caracterización de sus protagonistas y en la exploración de sus dilemas que se pone en primer plano la crisis de la erosión de los valores sociales convencionales, a medida que la criminalidad emerge como alternativa superior a la existencia doméstica respetuosa de la ley.¹⁵ Gran parte de la filmografía de Michael Mann es una muestra de esto, pues la búsqueda en la ruptura de los valores de una vida de tipo regular, son tema constante en sus películas, tal es el caso de *Thief* (1981) o *Heat* (1995); ambas con temática de robos. Estos signos son perfectamente aplicables a la película de Rosas, aunque desde una aproximación un tanto más primitiva. Y esto aplica para el resto de elementos de la película: aproximaciones.

Si bien las planeaciones de la banda de Granda no son detalladas sí muestran la esencia y resumen del golpe; es entendible la meta a cumplir, cómo se llevará a cabo y la ubicación del lugar. Así mismo el desarrollo del golpe tiene un gran nivel de detalle y que también responde a los patrones del *heist*.



3. *Opening* de la película; se muestra la planeación del primer atraco.

Por ejemplo, me llama particularmente la atención el primer golpe, el de la casa de la Familia Suárez; el desarrollo de la acción es crudo y violento, en realidad se siente como un robo auténtico, motivado por el realismo de las actuaciones; es destacable la transmisión

¹⁵ Jonathan Rayner, "Masculinity, morality and action: Michael Mann and the heist movie", en Paul Mason, *Criminal Visions, Media representations of crime and justice*, Nueva York, Routledge, 2013, p. 73-74

de estas emociones en el momento que Granda se lanza sobre una de las mujeres con arma en mano amenazándola hasta que decida revelar el lugar del botín; el cambio del plano general al plano medio recrudece el ajeteo y hace resaltar la violencia, puesto que la composición, demuestra el dominio de Granda sobre la mujer, el compromiso con su trabajo y la probable intención del mismo para ejecutarla. Y aunque el plano no es un contrapicado como tal, tiene la misma fuerza que uno, ya que Granda ocupa la mayor parte del cuadro dejándole un mínimo de espacio a la sometida. Finalmente, la secuencia termina con el brutal asesinato del niño que espiaba por fuera de la casa.



4.



5.



6.

Otro factor a considerar y que está presente en todos los golpes de la banda, es la división de roles. En las películas de atracos es un elemento más que lo constituye, con el objetivo de ser realista, ya que los realizadores argumentan que así se desarrollan los golpes

en la realidad. En *El Automóvil Gris* se puede ver siempre a Granda como el líder, como la mente maestra detrás de las planeaciones y la ejecución; así mismo, está presente en todos los atracos una sección de la banda que controla las multitudes, es decir, los atracados, mientras que la otra realiza el saqueo de los bienes; el conductor que aguarda afuera del domicilio del robo preparando la huida, del cual se toma el nombre de la banda y de la película, en un Fiat Lancia color gris¹⁶, o también conocido como Lancia Epsilon modelo 1912. La organización y coordinación entre los miembros es vital para un golpe exitoso y, para el caso de la trama, le añade tensión y ultra realismo, pues el desarrollo de la acción es casi siempre gradual, iniciando el robo como una simple secuencia que se resume en el acto de presencia en la escena, pero mientras se complejiza la ejecución, el montaje también lo hace, agregando escenas cortas sobre las acciones de las otras divisiones de la banda al mismo tiempo que Granda se posiciona como el personaje que coordina a sus compañeros. Los vestuarios juegan un papel fundamental para el engaño y el factor sorpresa; al vestirse como carrancistas logran que la entrada al domicilio de los objetivos sea mucho más fácil, pues los tiempos convulsos por los que atraviesa el país lo permiten y que supone las conexiones de la banda con el gobierno y la policía local. Entonces, el disfraz más que servir como una protección de sus identidades, como sucede con el uso de máscaras de hockey o payaso en películas más contemporáneas, son un método de infiltración y que responden al contexto, signo de la premeditación de la banda ante la actualidad y, por ende, al tipo de robo a realizar, ningún atraco en la cinta de Rosas se ejecuta de la misma manera. Por ejemplo, en la secuencia del robo al banco en *Heat* (1995), la banda de Neil McCauley irrumpe en el recinto sin lujo de violencia puesto que el disfraz es trajeado, el camuflaje perfecto para el contexto del robo. Una vez ahí, se ponen los pasamontañas y la acción comienza. El disfraz y la máscara cumplen con su función de infiltración y protección de identidad del crew, lo mismo que ocurre en la película de Rosas, aunque certeramente, el uso de la protección de sus identidades podría haber sumado varios puntos a favor de la banda de Granda.

Como se ha mencionado antes, los atracos forman parte del espíritu del cine negro, y es una de las cosas que propone *El Automóvil Gris*, aunque no es únicamente el robo por robo, sino el condicionamiento de este. La película mantiene un tono que se aproxima a lo

¹⁶ Rodríguez Rebollo, *op. cit.* p. 1

oscuro, es cruda y no tiene miedo de mostrar la violencia como es. La primera parte de la cinta muestra a la banda como algo imparables, que nunca caerán, y la presunción del objetivo imposible es un latido noir, y si esta imposibilidad no pertenece a los personajes directamente, sí lo está en la intención de la película con la transmisión de esa emoción.

Hay dos elementos que me parece que aportan a esta emoción y a la construcción del espíritu negro. El primero es la aparición de lo que parece ser el primer antihéroe de toda la serie noir nacional; hay que recordar que el arco dramático del antihéroe es parte de la esencia noir y neo-noir, con personajes como Travis Bickle en *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese o el Conductor en *Drive* (2011) de Nicholas Winding Refn, por mencionar simples ejemplos. Me refiero a Don Vicente González, que después del atraco a su residencia y ante la poca efectividad de la policía, decide tomar acción contra la banda.

No hace falta más explicaciones sobre la representación del héroe en el cine. En cambio, existen muchos tipos de antihéroes, pero sus signos más comunes y hasta canónicos se constituyen casi siempre sobre los mismos ejes, puesto que su posición coincide con la del propio héroe, ya que realiza las mismas acciones que el protagonista y se mueve dentro de las mismas estructuras espacio-temporales de la trama.¹⁷ La peculiaridad del antihéroe surge de su configuración sociológica, moral y económica, normalmente traducida en términos de descalificación; se desmitifica del héroe tal y como lo entendieron en el renacimiento y romanticismo y se presenta como un personaje traspasado de angustias y frustraciones con estigmas de épocas y sociedades que tienden a aislar al individuo.¹⁸ La definición de héroe siempre es ideológica, moral, que lucha por el bien sin aparente interés propio, que actúa a la luz de la justicia y lo ético. El antihéroe no tiene miedo de mancharse de sangre las manos para lograr el mismo objetivo que el héroe. El héroe y el anti, comparten un fin sólo que, con procesos diferentes, el anti no respeta ley o moral alguna, aunque lucha y caza aquellos que tampoco lo hacen. Logra su objetivo a través de la violencia, el engaño y el asesinato de los criminales que persigue. El héroe encarna sin duda unos valores y el antihéroe no, luego es técnicamente un no-héroe con relación a todos los valores patrón, pero ese absoluto lo

¹⁷ Francisco Álamo Felices, "Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de héroe y antihéroe", en *Tropelías, revista de literatura y literatura contemporánea*, núm. 19, (2013), pp. 180-195

¹⁸ Carlos Reis y Ana Cristina Lopes, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Colegio de España, 2001, p. 23-24

convierte una circunstancia, en un malvado o bufón despreciable que se rige por valores alternativos. Es la representación del conflicto de valores y su ejecución pues los valores alternativos se convierten en carencias o negatividades, lo cual es, naturalmente arbitrario.¹⁹ Terrenos por los cuales el antihéroe se mueve.

Don Vicente toma una relevancia a lo largo de primera parte de la película que va más allá de lo simbólico, es un producto del miedo y las ganas de la sociedad mexicana de acabar con la banda. Era un ciudadano normal hasta que por, casualidad se encontró con Granda luego de su escape de la cárcel, y lo capturó y entregó a la policía. A partir de ahí decidió emprender su búsqueda por la banda y se convirtió en el antihéroe en el instante que jaló el gatillo para herir a uno de los miembros. Y resulta atractiva la secuencia en que se lanza por la banda, pues es una muestra de la ciudad al más estilo noir, una vez más, a manera de aproximación; ya que es una probada de una visión de lo que puede entenderse como el hampa y los lugares de mala muerte. Si la tecnología de la época lo hubiese permitido, pudo haber sido una secuencia nocturna y lluviosa para terminar de conjugar con la estilística noir, pues el tono y la esencia están ahí.

Entonces, González se posiciona como una aproximación a la figura del antihéroe noir, al decidir usar la violencia como una forma de acabar con la banda; con el crimen. Armado recorre las calles hasta encontrarse con Enrique Rubio, para dispararle y posteriormente provocarle la muerte en el hospital sin aparente repercusión legal. El motivo de esto, además de lo comentado en el párrafo anterior, es la situación de seguridad pública de la Ciudad de México por los efectos de la Revolución. Si bien, el país no se encontraba en un estado anárquico, los tiempos violentos normalizaban prácticas de pistoleros como la de Don Vicente. Aunque no es exactamente igual, este arco recuerda mucho a otro antihéroe del noir nacional, al de Lupe López en *Salón México* (1949) de Emilio Fernández; un policía que defiende a los golpes a Mercedes Gómez de Paco, por estar enamorado de ella, a tal grado de amenazarlo a muerte. Rompiendo con todo aquel símbolo de moralidad y ética que conlleva ser un policía y elegir un camino violento y, tal vez cuestionable, para lograr lo correcto. Aunque este análisis concierne a capítulos futuros.

¹⁹ José Luis González Escribano, “Sobre los consejos de “héroe” y “antihéroe” en la Teoría de la Literatura”, en *Archivum, Revista de la facultad de filosofía y letras*, vol. 31-32, (1981-1982), pp. 367-408



7.



8.



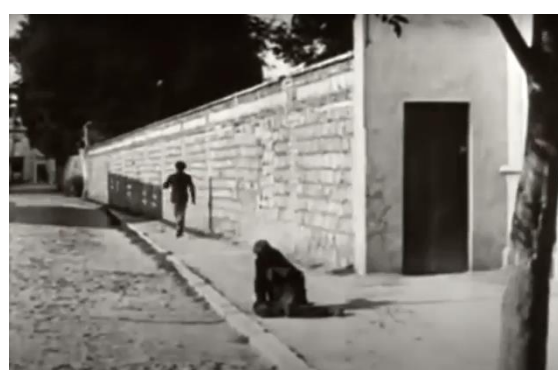
9.



10.



11.



12.

El segundo elemento que hay que tomar en cuenta, está presente en la segunda parte de la película donde se muestra cómo uno a uno, los miembros de la banda, van cayendo “enfermos”, a manos del Inspector, Juan Manuel Cabrera; policía también fuera del set de filmación. El desarrollo del drama de la caída de la banda se convierte en la típica historia del gato y ratón. La banda, y sobre todo Granda parecen estar siempre un paso adelante de la policía, pero que, con cualquier descuido puede provocar su captura definitiva.

El arco argumental de Cabrera se puede asociar más con el de policiales comunes, donde la captura de un miembro lo lleva a una pista y esa a otra más grande, no sin dejar de lado los interrogatorios a los implicados y testigos. Y me refiero a ello como argumento policial no-noir, ya que el trabajo del Inspector no necesita tomar medidas alternativas, llámese cuestionables, para sacarle información a los que cayeron primero y tratar de dar con el paradero de los que no, aunque probablemente no lo hace debido a su gran inteligencia. Siempre es honorable y nunca pierde los estribos. No hay ningún tipo de consecuencias por su búsqueda y la gran mayoría de las veces logra su objetivo casi sin resistencia. En el noir tradicional la tarea del policía y detective, muchas veces se percibe como imposible, pero regresando, la película se trata de aproximaciones.

La escena en que el Inspector descubre al “jefe” de Granda en el despacho, me parece un auténtico giro de trama con mucho tinte noir, puesto que no sólo Granda engañaba a sus compañeros con la aparente figura de un superior a él, sino que también logra ingeniosamente engañar a la audiencia, y subrayo como tinte noir porque es misterioso, y es desconcertante la idea de que Granda ya no es el jefe de jefes, por lo mismo, se resuelve con mucha sorpresa. Es un guion muy inteligente. La labor del engaño en esta parte de la película es un guiño a la inteligencia de Granda, y, por tanto, a la del detective por descubrirlo. Podría tratarse de una especie de dualidad entre Granda y el Inspector, haciendo su trabajo con mucho profesionalismo, pero desde cada extremo, algo como lo que puede verse entre McCauley y Vincent Hanna en *Heat*., sólo que sin tanto nivel de desarrollo.



13.



14.

Finalmente, luego de la huida de Granda en el tren, no se vuelve a saber nada de él en el resto de la película, al igual que Oviedo después de la fuga de la cárcel. En la realidad tampoco se supo de sus paraderos, aunque se cree que fueron dejados en libertad al momento de su captura. El resto de la banda cae presa y posteriormente son condenados a la pena de muerte, momento en que la escena filmada por Rosas del fusilamiento de algunos de los miembros originales de la banda, entra en el corte final.

Es clara la intención moralista de la película que se puede ver desde el inicio, sin embargo, no deja de ser una muy buena representación del crimen y la violencia, esto probablemente para que su postura aleccionadora tenga más efectividad. Sea como sea, conserva un espíritu proto-noir indudable; el crimen, la crudeza de las acciones, el tono misterioso, la intención del antihéroe, y como se acaba de ver, el arco del policía; así como la ciudad como un elemento clave. Por ello, su importancia como primera aproximación a la futura aparición del noir nacional, está en su propuesta de entender a la ciudad, ya no como una escenificación solamente, sino como un personaje vivo y condicionado en función a la trama; en el crimen, en el caso noir. Rosas no sólo estaba mostrando una vocación realista-documental, sino que estaba preparando los cimientos para un cine del futuro. En efecto, un cine atemporal, insólito e inclasificable. Ese experimento fílmico que más se acerca a la materia prima de los sueños.²⁰

²⁰ Aviña, *op. cit.* p. 82



15.

La influencia del crimen estaría cada vez más presente en el cine venidero de los años treinta, reforzada por una figura que podría distinguirse como el Orson Welles mexicano por su apasionada labor delante y detrás de las cámaras, José Bohr. De origen alemán pero naturalizado argentino, con su aventurera y cambiante vida sería otro ejemplo de la ya más cercana serie noir mexicana.

A lo largo de su travesía de vida, del Imperio Alemán al Otomano y de Argentina a Chile y México, adquirió un gran bagaje cultural que lo ayudaría a construir sus películas desde las temáticas, el guion y la dirección. Sin embargo, toda esa experiencia no sólo sería de su labor en el cine mudo, sino que se consagró como un verdadero artista al aprender de música, canto, baile, fotografía y teatro. Artes que claramente se verían referenciadas en sus películas sonoras. Por ejemplo, en Chile y Argentina es más recordado por haber sido un famoso tanguista, mientras que en México y Estados Unidos por sus contribuciones al cine.

Antes de *Marihuana, el monstruo verde* (1936), Bohr ya había hecho algunas aproximaciones de tintes noir al cine nacional, como *¿Quién mató a Eva?* (1934) y *Luponini de Chicago* (1935), que en la búsqueda de un estilo y de un tono más preciso, Bohr conseguía algunos momentos muy logrados como la persecución climática en automóvil o el ambiente criminal del barrio. Pero sobre todo destacan situaciones muy atrevidas para la época.²¹ No

²¹ *Ibid.*, p. 90

obstante, el caso de *Marihuana*, es el que concierne a este estudio pues, según Aviña, se erige como una de las instantáneas obras de culto del cine nacional²², misma postura que ofrece sobre *El Automóvil Gris*, y que certeramente ofrece una visión del crimen un tanto más oscura y cruda que las dos obras anteriores.

Aunque, estas tres películas empiezan a tener un marco de referencia motivado por las visitas que Bohr había hecho a Estados Unidos años antes, así como por la creciente hegemonía del cine norteamericano y su robusto modelo de distribución, puesto que narrativas como los asaltos bancarios, el estilo y la vestimenta de los delincuentes remite a *Scarface* (1932) de Howard Hawks o *The Public Enemy* (1931) de William A. Wellman. Sus películas son hechas por un verdadero amante de ese cine de hampones y delincuentes que Hollywood exploraba en ese instante.²³ *Marihuana, el monstruo verde* también parte de ello, pero con un tono más oscuro incluso.



16. José Bohr, 1962 - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile

Esta película puede entenderse como un ensayo temprano expresionista, una aproximación más profunda al detective y al cuerpo policial, así como su forma de operar contra el crimen de la época, y al igual que *El Automóvil Gris*, desde el principio de la cinta

²² *Ibid.*, p. 91

²³ *Ídem.*

se deja ver una clara intención moralista, aunque apela al realismo por la leyenda anunciada en los créditos iniciales y en los primeros diálogos entre los personajes.

El protagonista Raúl Devoto es interpretado por el mismo Bohr, como sería costumbre en sus películas, es el detective, ferviente perseguidor de la banda Los Monstruos Verdes, y creía estar cerca de atraparlos gracias a la caída de la cabaretera La Golondrina y por información que le dio Irene Heredia, miembros de la banda. Sin embargo, cuando Devoto se lanza por su búsqueda hacia Puebla, fue traicionado por su chofer y confidente Antonio Pedraza, el cual también pertenecía a la banda y trabajaba como espía de la misma e informaba sobre los actos de Devoto y el cuerpo de policía de la Ciudad de México. La banda liderada por El Indio, interpretado por un joven Emilio Fernández, lo rapta y vuelven adicto a las drogas, para posteriormente, con la muerte del líder El Indio en un tiroteo, toma la jefatura de la banda, ya como adicto, pero esa misma condición produciría su caída. Literalmente.

El primer aspecto que me gustaría resaltar como otra gran aproximación a lo que conocemos como cine negro, es el rol del detective y, en general, de los policías que desarrollan la acción a lo largo de la película. Estos roles evolucionan conforme lo hace la película, la cual, a mi parecer, está conectada a la narrativa que propone la fotografía. El tono al principio figura algo rocambolesco, ágil, incluso cómico, pero cerca del minuto 14 se vuelve misterioso, oscuro, tenso, y el ritmo más lento. Hablo específicamente cuando el Nene escribe la primera nota que le entrega a Petra, a partir de ese momento entran en vigor estos valores, y se acentúan aún más con la disminución de los diálogos y la preponderancia de las imágenes en las siguientes escenas.

Raúl Devoto es el detective y es un reflejo de los valores que representan los policías en el cine de la época, sin embargo, el desarrollo de personaje desde el inicio lo presenta como alguien recto pero obstinado y orgulloso. Se deja entre ver que haría lo que fuera para capturar a la banda, tal es el caso de la caída de La Golondrina, que: “solamente Raúl pudo hacerla caer en la trampa” “-pero es que lleva seis meses haciéndose pasar por amigo de ella”, comentan sus compañeros en el pasillo del sanatorio, pero la gloria se incrementaría más si fuese él sólo el que capture a la banda, como se deja ver en la escena en que Irene es apresada

en la misma institución. Tal orgullo es el móvil que lo guía hacia Puebla y de ahí, toda la decadencia de su personaje.

A diferencia del policía convencional, Devoto sí está trabajando por el beneficio propio, por la gloria y el reconocimiento que se le hubiese dado al capturar él sólo al El Indio, por ello no avisó a tiempo a sus compañeros para lanzar la ofensiva en conjunto, mismo rasgo que propició su secuestro. De la misma manera, se le puede entender como otra aproximación al antihéroe, aunque no se puede asegurar si hubiese utilizado métodos cuestionables para arrestar a la banda, como sí lo harían sus demás compañeros policías, debido a su rapto, pero es claro que estaba actuando interesadamente, percibiendo el bien personal a través del bien común. Y, aunque parecía un digno sucesor jefe de la banda, él mismo provocó su caída, pero más que tratarse de una victoria para el lado de la justicia, es una forma en la que el peso amoral de los antagonistas cae sobre ellos. Visto de otro modo, Devoto sí consiguió acabar con la banda, por métodos cuestionables sí aún fuese detective en forma, pero fue a través de un arco dramático que responde a lo que tiene que ver con el crimen, pues se había convertido en criminal, pero al mismo tiempo en un mártir del lado de la ley, al momento que muere después de estrellarse la avioneta.

La investigación de los compañeros para dar con Devoto contiene cánones de los policiales convencionales; interrogatorios, la reconstrucción de los hechos por medio de los pequeños detalles, la pista que lleva a otra, etc., que resultan muy sorprendentes, al igual que los giros de trama que hay en toda la película. Pero hay una escena que encuentro particularmente atractiva y que muestra la determinación del cuerpo de policías por dar con Devoto. La escena de la tortura de Antonio. Es violenta y desalmada, ¿los ejecutores eran militares? ¿gángsters? ¿o sólo policías con métodos cuestionables? ¿antiheroicos?

La escena de la tortura es uno de los momentos más noir que los antecedentes han podido ofrecer porque es el retrato de la preponderancia del crimen en su mayor expresión, independientemente de qué lado venga, es la ruptura de los valores, es lo inaudito, es la desesperanza y lo oscuro, en la narrativa y en la estilística. Y es a partir de este momento que quiero destacar la conexión que hay entre el desarrollo de la historia y la estética.

Una de las cosas que propone Bohr junto con su director de fotografía Alex Phillips, es el lenguaje del claroscuro con una forma familiarmente expresionista. Se asocia a la luz con la policía y con los “buenos”, y las sombras al crimen. Por ejemplo, el primer plano en que aparece todo junto el cuerpo de policía al que pertenece Devoto, está bien iluminado y simétrico, que proyecta ecuanimidad; en cambio, cuando la banda de Los Monstruos Verdes aparece, es todo lo contrario, está poco iluminado y las líneas de composición son diagonales, otorgando misterio y tensión.



17. El cuerpo de policía.



18. La banda de El Monstruo Verde.

Y así como este, existen más paralelos estilísticos, como la revelación de la cara del jefe de policía y la presentación de El Indio, líder de la banda, el cual, desde su primera aparición a cuadro está vestido de negro. Es bien sabido que en el cine norteamericano es muy común que los villanos sean representados con vestimentas negras. En el caso de la revelación del jefe, el recurso del periódico pegado en la ventana transparentando su cara con un pronunciado desenfoque, y cómo este poco a poco desaparece hasta vérsela, me parece una transición muy al estilo noir, pues es como si se tratase de una reversión o reinterpretación de aquellos planos arquetípicos del noir que la memoria colectiva conserva, en que las sombras de las persianas se reflejan sobre las caras de los detectives, envueltos en una pronunciada oscuridad.



19.



20.



21.

Las luces y sombras no solo son una forma de diferenciar los partidos, sino que también son un simbolismo de su entorno. Por ejemplo, en la secuencia en que Carlos se

reúne con la banda en el restaurante después del secuestro de Devoto, se puede apreciar cómo se oscurece todo conforme la secuencia avanza; el diseño de producción y la misma iluminación:



22.



23.



24.



25.



26.

Carlos es la contraparte de la banda, como miembro forzado debido al chantaje que sufre por parte de ellos, y aunque, por los actos que hace por obligación de la banda, lo convierten en un criminal, es de alma noble. Se puede interpretar entonces, esta secuencia como una forma de ver a Carlos cada vez más metido en la boca del lobo, cómo está, en contra su voluntad, en el hampa. Por ello los planos se vuelven cada vez más oscuros, pero su naturaleza no-criminal puede entreverse, pues hay una luz tenuemente más brillante que lo ilumina, e incluso su traje contraste más con los de sus forzados compañeros. Él es la luz entre la oscuridad, la esperanza de Devoto, que busca su redención, pero que todavía está rodeado de oscuridad. De crimen.

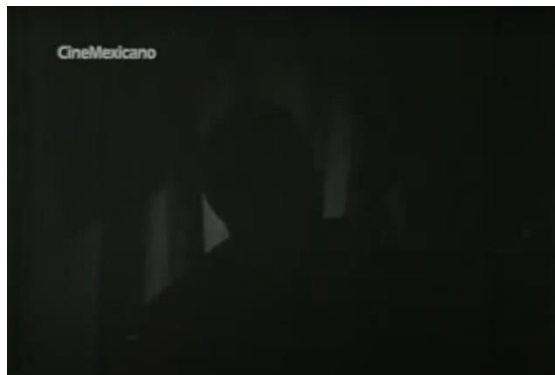
Continuando con esta línea en la que la justicia es simbolizada con la luz, y volviendo a la escena de la tortura de Antonio por parte de la policía, ocurre algo muy parecido a lo que pasa con Carlos. Ya se expresaron los valores y emociones que revelan esta escena, y la iluminación y los movimientos de cámara son los que ponen en tela de juicio los actos de tortura. Se vuelve siniestra la escena cuando el jefe de policía le pide al capitán León que apague la luz; el plano es completamente negro mientras los diálogos siguen y la intensidad sube con cada vez que se ordena volver a apagarla. El montaje también se vuelve más violento a la par de la escena, los planos se hacen cada vez más largos, pero cuando llega el corte, es tajante. Antonio resiliente se niega a hablar, pero poco a poco se desmorona, y el jefe se intensifica más en el interrogatorio, cada vez se le ve menos la cara pues está envuelta en la completa oscuridad, símbolo de que probablemente está perdiendo la cabeza y por la impunidad de sus actos, mientras que Antonio se ilumina más conforme está más cerca de confesar. El capitán León está consciente de lo que está haciendo el jefe y por ello suena más preocupado y desesperado con cada vez que pronuncia cuántos kilos va perdiendo Antonio. Es hasta que no puede con tal desesperación y en un plano nada iluminado confiesa su traición hacia Devoto y su membresía a la banda. El plano oscurecido es un símbolo de la fuerza y violencia que aplica el jefe sobre Antonio y cómo finalmente logró dominarlo. Con todo esto, la actuación de René Cardona es de los puntos más positivos de la película, porque es a través de ella es que se desglosan estos elementos.

Tomando en cuenta los signos que narran los claroscuros, ¿qué postura toma el jefe de policía y Antonio, o inclusive el capitán León? Con tal de hacerlo hablar han recurrido a

una de las prácticas más cuestionables hasta nuestros días. ¿Es el jefe de la policía bueno por estar investigando el paradero de Devoto y acabar con los monstruos verdes o malo por torturar a uno de los implicados? ¿Es correcto sentir lástima por Antonio por ser torturado o hay que mantenerse firmes con la idea de que es un criminal y merece lo que está recibiendo? Este tipo de cuestionamientos y ambigüedades morales son un juego bastante noir y que es visible en la futura serie nacional. Este tipo de planteamientos también se pueden ver, por ejemplo, en el arco argumental del capitán Quinlan en *Touch of Evil* (1958) o el de Jeff Bailey en *Out of the Past* (1947) de Jacques Tourneur.



27.



28.



29.



30.

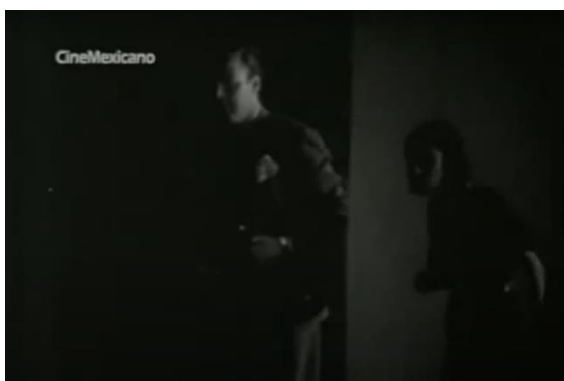


31.



32.

A través de la iluminación también se puede ver el desarrollo de personaje de Raúl Devoto, ya que ocurre algo muy parecido. Sus primeros planos en individual son a la luz, pero avanzando la película se oscurecen poco a poco, se trata de la ruptura del personaje que está ligada a la fotografía. Por ejemplo, una vez que Devoto cayó en manos de la banda, está herido en un ambiente similar al de Carlos. Al llegar Irene y Carlos al cuarto en que se recupera para ofrecerle agua, más o menos se ilumina, por lo mismo que representa este último, y ahora ella, el bien entre el mal, pero siendo aún criminales. El primer plano de Irene es, incluso, ligeramente más brillante que el plano medio que comparte con su compañero criminal, puesto que, el amor que siente Devoto hacia ella, la magnífica como su salvación y esperanza simbólica y moral, mientras que Carlos representa la física.



33.



34.



35.



36.

Cuando finalmente Devoto se vuelve el líder de la banda y es adicto, toda esa luz desaparece, como se puede ver en, probablemente su momento más bajo, cuando golpea y estrangula a Irene por tratar de impedir que consuma drogas, luego se arrepiente besándola en el piso. Es el momento en que Irene se da cuenta que Raúl ya no es ni será el mismo. Y la oscuridad a su alrededor consta de ello.



37.

Otros elementos con tintes noir son, por ejemplo, el momento que Raúl Devoto cae preso por la banda después de la persecución en auto y darse cuenta de la traición de Antonio,

así como ver la inteligencia del crimen sobre la de la justicia, que recuerda en *Heat*, al momento en que la banda de McCauley le tiende una inteligente trampa a la División de Homicidios de Hanna para identificarlos. O los tratos que la banda lleva a cabo en los hoteles para pasar desapercibidos, y en donde finalmente se entiende la importancia del número 13-22 en la cinta de Bohr. La minuciosidad para hacer estas reuniones es enigmática y misteriosa, desde llegar y solicitar el cuarto al recepcionista y que este reconozca a todos los implicados y les otorgue la habitación 13, hasta la forma de cruz en que se colocan los dólares al pagarla, son minimalismos que el cine de misterio, de gánsters y el noir usan, debido a esa misma naturaleza enigmática e intrépida. Otras referencias a estos elementos o parecidos también se pueden ver en *Taxi Driver*, cuando el protagonista compra el arma para llevar a cabo su intento de homicidio hacia Charles Palentine; en *The Irishman* con Frank Sheeran en condiciones parecidas; y aunque no pertenece al estilo negro, pero que comparte el impacto de lo enigmático, a las misteriosas apariciones de Deep Throat en *All the President's Men* (1976) de Alan J. Pakula.

Marihuana, el monstruo verde es la primer gran propuesta en muchos sentidos, destacando la participación de Roberto Gavaldón como asistente de dirección, hecho que muy probablemente sería motivo de influencia para, junto a Alejandro Galindo, convertirse en uno de los exponentes de la serie noir nacional. La preponderancia de un desarrollo del tono, modo y ritmo en estrecha relación con el contenido; el asunto del tráfico de sustancias ilícitas, y el ágil juego de luces y sombras, e intrépidos movimientos de cámara, son otros recursos que retomará en breve *Mientras México Duerme* un par de años después²⁴, y que, con ello, estarían cada vez más cerca de convertirse en los cánones del cine negro mexicano.

Con *Mientras México Duerme*, Alejandro Galindo concreta otra de las propuestas más sólidas en correspondencia a lo que al cine negro respecta. Es una clara influencia de la estudiada obra de Bohr, pero a estilo propio. Con ella emprendía un retrato de un México nocturno de alcohol, himeneo, crimen y música de cabaret cuyas secreciones alimentarían el imaginario social una década más tarde.²⁵ La obra de Galindo se presenta como una fuerte proposición de lo que representa al noir nacional por constitución de estos símbolos, aunque

²⁴ *Ibid.*, p. 94

²⁵ *Ibid.*, p. 105

existen diferentes posturas. Aviña, por ejemplo, a lo largo de *Mex Noir*, propone que esta cinta es la iniciadora de la serie noir nacional, por las ideas que propone y que son influencia para películas venideras. Inclusive, en búsquedas por internet, en sitios de almacenamiento de fichas técnicas de películas como IMDB u otras más sencillas como Wikipedia, se pueden encontrar etiquetas con la leyenda “noir” o “cine negro”. Pero a la luz de esto, si se toma a *The Maltese Falcon*, estrenada en 1941, como la iniciadora del movimiento noir, ¿cómo es que una película de tres años atrás es etiquetada dentro del estilo y aún más, fuera de un país que no lo había creado.? Hay que recordar que la invención del noir en Estados Unidos se aproxima más a lo espontáneo, mientras que en México se trata de una larga progresión.

Lamentablemente, el acercamiento al material fílmico en cuestión es de acceso más que limitado, por no decir que la película prácticamente no existe más que en, posiblemente acervos de la iniciativa privada o en aquellas transmisiones televisivas que aún mantienen en su azarosa programación, relevante al cine de la Época de Oro, tales como el canal Cine Mexicano de la TVC o las dominicales de las cadenas más grandes de México; de cierta manera incluso, veo poco probable encontrarme con *Mientras México Duerme* en una de esas emisiones, puesto que por su contenido criminal, va en contra de lo que la memoria colectiva conserva en referencia al cine de la época. Por ello, no será posible analizar desde su eje cinematográfico a la primer gran aportación de Galindo al cine noir nacional, no obstante, insto al lector a acercarse a las contribuciones y conclusiones que Rafel Aviña ha referido en la obra de la cual esta investigación toma evidente inspiración: *Mex Noir*, o el artículo de Marco A. Villa: ¡Vamos al cine! Les recomendamos “Mientras México Duerme” en *Arqueología Mexicana*, y donde ahí mismo refiere a Emilio García Riera con su *Historia Documental del Cine Mexicano Vol. II*, otra opinión de la cinta, y que, en resumen, ambos resuelven que la importancia de la película en su entorno de aproximación al noir nacional yace sobre su ambientación urbana nocturna cuya naturaleza pesadillesa crea las condiciones perfectas para la moral ambigua y el crimen, condicionando sus personajes por medio de los conceptos noir de fatalismo, desesperanza y depresión, que a su vez, culminan en la construcción general de un tono misterioso y fatalista que caracteriza la cinta y cómo esta se vuelve influencia de los dramas negros de los años cuarenta.

A pesar de todo, creo que el verdadero valor, considerando las posturas de otros autores, de *Mientras México Duerme* se halla en una situación parecida a los dos ejemplos anteriores, a manera de aproximación e influencia para las cintas de apenas entrada la siguiente década. Confío entonces, que tal mérito quedará plasmado en el quinto capítulo de este proyecto, donde el análisis cinematográfico aún más profundo de las películas que yo considero pleno cine noir, ofrecerá una visión implícita de la influencia de la noche y la ciudad no sólo de la película de Galindo, sino también de la de Rosas y Bohr, tomando así dicha película, como una obra complementaria a toda la historia del drama negro en México.

Crímenes y detectives en el hampa capitalino: Primeros avistamientos noir.

Una vez explicado qué se entiende por cine negro y, con los primeros análisis de películas, ¿qué se puede sustraer de estas tres para evidenciar los primeros intentos del drama negro nacional?

Primero que nada, hay un elemento en común entre la obra de Rosas, de Bohr y la de Galindo; el crimen como eje temático. *El Automóvil Gris* y *Marihuana, el monstruo verde*, son un ejercicio de moralidad a través del crimen, aquellos que decidan tomar el mismo camino que los protagonistas, terminarán igual que ellos. Esto se puede notar por la forma en la que están hechas, por los diálogos, el desarrollo de los personajes y su trágico final, así como la misma intención que se puede ver en toda la película. Pero, sea cual sea la moraleja de las dos cintas, son, en el caso de la primera, un reflejo de la realidad mexicana posterior a la Revolución y lo dejó a su paso, lo que puede entenderse como el inicio del crimen organizado, y que posiciona a este evento con un lugar especial en la historia de la nota roja en México²⁶; y el carácter documental de la visión de Rosas, lo inmortalizó para ser punto de referencia para los próximos dramas criminales de los años treinta y cuarenta²⁷. En el caso de la segunda, es la representación de la modernización del crimen, y, por lo tanto, de las prácticas policiales. Los directores y escritores de la época se aseguraron de transmitir esto

²⁶ Rodríguez Rebollo, *op. cit.*

²⁷ Aviña, *op. cit.* p. 82

con realismo en sus dramas, como lo hecho por Bohr en *Marihuana* y que se justifica en los títulos preliminares, en los que el activo y eficazísimo Cuerpo de Policía de México la considera como “la demostración más fiel de parte de la técnica policial actual”.

El conteo hasta aquí lleva crimen y realismo; y de cierta manera, moralidad, elemento que se abordará, pero en el siguiente capítulo. En retrospectiva, más allá de la propuesta de Rosas en *El Automóvil* sobre el inicio del crimen en el cine, más arriba se mencionó sobre la nueva utilidad de la gran urbe en los dramas criminales, en la que a partir de esta obra se deja de lado su utilidad como escenario y se convierte en un condicionante que afecta directamente al desarrollo de las películas y sus personajes, al mismo tiempo que le otorga una estilística más propia de lo que pronto sería el noir. Solamente que las limitaciones técnicas de la época no permitían filmar las escenas de noche²⁸, pero los tintes ya se acercaban. Gran parte de la película se desarrolla en las calles, para identificar los domicilios y efectuar los robos, las huidas, e incluso la secuencia de búsqueda por la banda del que categorizo como el primer antihéroe, Don Vicente tiene lugar en los exteriores. Pero todo esto está condicionado según el entorno, por ejemplo, en la misma secuencia de Don Vicente, se puede ver que busca en potenciales lugares donde pueda dar con algún miembro de la banda, como bares de mala muerte o calles solitarias, que le dan un tono más misterioso y desesperanzado. Así mismo, muchas de las actividades de la banda también son en plena ciudad, pero aparentemente con más presencia civil, de los comunes, que se posicionan como testigos de las fechorías de los criminales. Si bien, la presencia de transeúntes en este tipo de escenas que, por motivos relacionados a la producción como la falta de permisos para cerrar calles o un presupuesto ajustado, están a cuadro, también podría interpretarse, en la realidad del film, la preponderancia del crimen en la vida común, y aún más en tiempos revolucionarios.

Visto de otra manera, el crimen es más propenso a desarrollarse en las grandes ciudades, y los tiempos permiten normalizarlo, hasta cierto punto. Ese el subtexto del que la

²⁸ Sobre esto, *Alfred Hitchcock* en 1925 mientras filmaba *The Pleasure Garden*, afirma que en aquella época las escenas con luz de luna se rodaban a pleno sol y se hacía colorear el film de azul. Se sobreentiende que en cintas anteriores a la fecha era común utilizar la misma técnica, o en su defecto, no se utilizaba. François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, (10ma ed), (trad. Ramón G. Redondo), Madrid, Alianza, 2019, p. 44

futura serie noir nacional tomaría influencia, mezclándolo con la realidad alemanista de mediados de los cuarenta.

Y en palabras sencillas, la herencia que *Marihuana, el monstruo verde* deja a sus sucesoras, es la complejización del rol del detective, policía y cuerpo policial, no sólo en la técnica, sino en el mismo personaje al darle más profundidad y más emociones, luchas internas y, en general, un arco dramático más completo. Como Raúl Devoto, que es orgulloso, moralmente ambivalente pero obstinado; es lo más próximo al auténtico antihéroe noir. Lo mismo con el jefe de policía que, con tan solo la escena de la tortura contra Antonio, lo pone a la par de Devoto. Personajes de las futuras cintas de Galindo, Gavaldón, Julio Bracho y Fernández mantendrán influencia de estos dos, en distintas formas y contenidos, pero tomándolos como punto de referencia por tratarse de la primera gran aproximación del detective y policía en el noir mexicano. Al igual que la estética, también se puede tomar a *Marihuana*, como el primer referente expresionista en nuestro país, con ese juego de luces y sombras que retomaría *Mientras México Duerme*²⁹ (1938) y sería visible hasta cintas como *Distinto Amanecer* (1943) de Julio Bracho, *Cuatro Contra el Mundo* (1950) del mismo Galindo o hasta *La Noche Avanza* (1950) de Gavaldón, gracias a su director de fotografía, Alex Phillips. Otro punto de referencia del cine negro mexicano.

²⁹ Aviña, *op. cit.* p. 94

III

Preludio al noir mexicano: La otra cara de la Época de Oro

“Bueno, Rick, ya no eres sólo un sentimentalista, te has convertido en un patriota.”

-Capitán Louis a Rick en el *ending* de *Casablanca* (1942)

El cine nacional y hollywoodense en torno a la Segunda Guerra Mundial.

Para 1941, la maquinaria bélica alemana *blitzkrieg*, ya había tomado Varsovia, Copenhague, Oslo, Bruselas y París, dominando gran parte de Europa central y occidental, y seguía su camino hacia oriente para encabezar la Operación Barbarroja violando el pacto Ribbentrop-Mólotov.

La invasión de la Unión Soviética era una tarea canónica para los alemanes, y no era para menos, puesto que se enfrentaban a un Ejército Rojo no tan bien preparado, pero sí numeroso, así como a la extensión territorial del país. Además, de junio, fecha de inicio de la invasión, a diciembre, las condiciones climáticas serían un factor más de lucha para la Wehrmacht, ya que no se tenía planeado que la operación se extendiera hasta finales de ese año. Por lo mismo, el ejército alemán movilizó el 80 por ciento de sus fuerzas, contando con el apoyo de sus aliados rumanos, húngaros e italianos,¹ y dejando relativamente pequeñas guarniciones en los territorios ocupados, como Francia.

Luego de la caída de Francia en junio, esta quedó dividida en dos, la parte norte y toda la costa atlántica estaba bajo ocupación directa militar.² En la parte sur, los alemanes instauraron un gobierno provisional conocido como la Francia de Vichy, a cargo del mariscal Phillipe Pétain, quien respondía en realidad, a los intereses del invasor, pues destruyó la

¹ Juan Brom, *Esbozo de historia universal*, 24 ed., México, Grijalbo, 2014, p. 251

² Marco Antonio González Boyero, “El régimen de Vichy: Fascismo en la Francia “libre” (1940-1944)”, en *Claseshistoria*, núm. 136 (2010), p. 11. Consultado el 07/07/2023 en: El vaciamiento y la domesticación de la cultura bajo la égida de los déspotas. Argentina, 1976 –1983 (claseshistoria.com)

democracia parlamentaria francesa, prohibió los partidos políticos y limitó diversas libertades civiles con el objetivo de lograr un Estado con similitudes al sistema fascista.³ Esta zona “libre” mantenía su existencia por la colaboración con los teutones.⁴ Estas dos regiones al ser de influencia alemana comenzaron a implementar prácticas sustraídas del país de origen, directamente relacionadas con la ideología nacionalsocialista a través de su imponente empresa de propaganda, que abarcaba distintos medios de difusión, entre ellos el cine.

El ascenso del nacionalsocialismo en 1933 y su posterior participación en la guerra, no solamente estaban sustentados en las prácticas militares, sino también en la propaganda para legitimar el movimiento y justificar las invasiones y anexiones, pues es a través de ella que las bases de la doctrina podían llegar al pueblo alemán, necesitado de redención luego de su conclusión en la Gran Guerra, y así modificar su comportamiento, seducirlo, halagarlo y posibilitar la producción y el consumo de masas⁵, dando como resultado la lealtad al régimen y sus ideas, así como el apoyo a la guerra. Esto se logró, principalmente por medio del Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y Propaganda, encabezado por Joseph Goebbels. Con el culto a la personalidad, manifestaciones y discursos públicos, el control de los periódicos, la radio, y las artes⁶, fue que el nacionalsocialismo se posicionó como la principal ideología en toda Alemania.

En el caso de nuestro interés, el cine fue de los medios más utilizados por el Ministerio para lograr el objetivo. Puede referirse a *El triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl como la iniciadora y mayor exponente del cine propagandístico alemán pues, es una cinta que revolucionó las técnicas de montaje y la narrativa en el cine, ya que la combinación de tomas de discursos y sus multitudes alborozadas, militares uniformados, símbolos que representan el trabajo alemán y la unión del partido⁷, en combinación con música imponente y heroica, se resuelve en una película inspiradora y que enaltece el orgullo nacional. Estas

³ *Ibid.* p. 11

⁴ *Ibid.* p. 9

⁵ Leticia Bárcena Díaz, “Propaganda y publicidad”, en *Vida científica*, vol. 2, núm. 4 (2014), consultado el 07/07/2023 en: Propaganda y Publicidad (uaeh.edu.mx)

⁶ United States Holocaust Memorial Museum, “La propaganda y la censura nazi”, el 07/07/2023 en *Enciclopedia del Holocausto*, consultado en La propaganda y la censura nazi | Enciclopedia del Holocausto (ushmm.org)

⁷ *Idem*

características serían replicadas en producciones futuras pero que, ya iniciada la guerra, se centrarían en el combate en el frente, resaltando la valentía y los logros del ejército, pero logrando los mismos sentimientos del orgullo alemán.

Por orden de Goebbels, este nuevo cine alemán fue influenciado por los novedosos avances en el montaje del soviético Sergei Einstein en su película *El acorazado de Potemkin* (1925), pero con la advertencia de contestar al símbolo socialista de que el pueblo es el gran protagonista y reemplazarlo con la figura de un líder casi divina, algo más acorde con el fascismo, tomando como referencia únicamente el montaje para descubrirlo como una herramienta de persuasión ideal para modificar la realidad en la ficción.⁸

De esta manera, el cine se convirtió en la columna vertebral de la propaganda, y al adquirir cada vez más aceptación masiva, estas producciones comenzaron también a proyectarse en territorio ocupado. En Alemania, desde 1937 comenzó a incrementarse la prohibición del estreno de películas extranjeras, no sólo por su contenido, sino como medida de represalia por las trabas que los países occidentales ponían a la importación de este tipo de producciones alemanas nacionalistas.⁹ El monopolio cinematográfico alemán se solidificó cuando el régimen compró la Universum Film ese mismo año, Goebbels además, compró la mayor cantidad de salas en Alemania y en el extranjero llegando a contabilizar en 1942 hasta mil millones de entradas al cine.¹⁰ Finalmente, para abarcar la mayor cantidad de vías de distribución, durante la guerra se pusieron en servicio 800 estaciones móviles de proyección cinematográfica, que recorrían todas las localidades donde no había cines.¹¹

En la ficción, parte de esto se puede ver en *Inglourious Basterds* (2009) de Quentin Tarantino. En esta ucronía, Shosanna, luego de escapar de Hans Landa en la secuencia inicial, se hace cargo de un cine francés nacionalizado por los alemanes, el cual es elegido para proyectar el próximo gran estreno propagandístico del régimen, situación que aprovecharía para planear y llevar a cabo su venganza contra los líderes nacionalsocialistas.

⁸ Paula Croci y Mauricio Kogan, “Los nazis el cine como propaganda”, en *La Nación*, 13 de abril de 2003, consultado el 08/07/2023 en: Los nazis y el cine como propaganda - LA NACION

⁹ *Ídem*.

¹⁰ Elena Seder, “El cine de propaganda como fenómeno totalitario. El caso de Leni Riefenstahl”, en *Jornades de foment de la investigació*, Universidad de Jaume, p. 4, consultado el 10/07/2023 en: forum_2005_25.pdf (uji.es)

¹¹ *Ibid.* p. 5

Aunque los cuarenta en Hollywood hayan sido la época dorada del noir y de otras innovaciones narrativas como *Citizen Kane* de Orson Welles, la entrada de Estados Unidos a la guerra propició en el cine el mismo destino que sus homólogos alemanes. Existían acercamientos antifascistas desde finales de los treinta y principios de los cuarenta, pero las productoras no parecían estar del todo seguras de acercarse a la producción masiva de películas con contenido político. Ni siquiera la pérdida del mercado europeo y la limitación de la distribución de su cine en el resto del mundo, que representaba cerca del 40% de sus recaudaciones, los motivó a lanzarse a dicha tarea.¹² No obstante, los grandes estudios tuvieron que cambiar de parecer con el ataque a Pearl Harbor en diciembre de 1941, pues las presiones de la Comisión Cinematográfica de Cooperación de la Defensa Nacional y la War Activities Committee tuvieron efecto en la industria, más que por patriotismo, casi por obligación, puesto que la guerra demostró, por la experiencia alemana, que si mantenía puntos de vista diferentes al gobierno, se arriesgaba a quedar fuera de los beneficios de ser considerada una industria estratégica, lo que podía causar serios problemas para la obtención de materias primas de la militarizada industria química, necesaria para la elaboración de sus productos.¹³ Así como una vuelca taquillera por su imagen antipatriótica frente a su propio mercado. Con base a esto, se inició la producción de películas de esfuerzo bélico, en contenido y efecto propagandístico.

La producción y distribución de las películas estuvo acondicionado también por la guerra, pues la industria sufrió restricciones de financiación para redirigir los presupuestos a la causa aliada, dando como resultado películas de relativo bajo presupuesto y la disminución en el número de películas estrenadas durante los cuatro años de la participación estadounidense en la guerra. De la misma manera las distribuidoras apoyaron con la disposición de sus salas al gobierno para la exhibición de las cintas.¹⁴

Para finales de 1930, en México ya se gestaba un cine nacional, no sólo como expresión artística, sino como industria, ya que tras el éxito de *Vámonos con Pancho Villa*

¹² Mirito Torreiro, “Hollywood en guerra, propaganda y esfuerzo bélico en la Segunda Guerra Mundial”, en *Nosferatu, revista de cine*, núm. 7 (1991), p. 25

¹³ *Ibid.*, p. 26

¹⁴ Jaime Cervera, “El papel del Hollywood durante la segunda guerra mundial”, en *El Liberal*, 2020, consultado el 12/07/2023 en: El papel de Hollywood durante la Segunda Guerra Mundial - EL LIBERAL

(1936) y *Allá en el Rancho Grande* (1936) ambas de Fernando de Fuentes, se demostró que las producciones mexicanas eran capaces de retribuir las ganancias y reinvertirlas en el mismo rubro, solidificándola con talento nacional e internacional, pero sobre todo con infraestructura, cosa que muy pocos países tenían entonces.

El cine de la incipiente Época de Oro comenzó a tener una repercusión internacional equiparable a la de Hollywood, debido a distintos factores. Por ejemplo, los retratos hollywoodenses sobre Latinoamérica, al ser inexactos, o hasta falsos, incomodaban a este sector, sintiéndose más atraídos por las propuestas mexicanas al notarlas más sensibles o cercanas a su cotidianidad,¹⁵ resultando en un incremento en la popularidad y, por ende, en la taquilla. Además, México a mediados de los cuarenta era la única opción cinematográfica para los inversores y artistas extranjeros, pues prácticamente ningún otro país contaba con un historial de exportación,¹⁶ lo que propició su llegada para encontrarse con más accesibilidades para explotar sus talentos. Por la situación de la guerra, ya en todo el mundo, y la escasa producción y exhibición de películas norteamericanas y europeas, se creó la necesidad de un cine de gran distribución, y México fue el país que ocupó ese asiento, por tener las herramientas industriales necesarias, una sólida base de directores, guionistas, directores de fotografía, actores y actrices, nacionales y extranjeros para realizar largometrajes de calidad, así como las vías de exportación y la aceptación internacional para lograr el éxito.

Sin adelantarse al siguiente apartado, puede entenderse a la Época de Oro como un retrato de la mexicanidad y uno de los aspectos más importantes en la construcción de una cultura y una identidad nacional¹⁷, que tiene que ver con la imagen y los valores que dejó la Revolución Mexicana. La pobreza, la vida rural, la humildad y la honradez son algunos signos que forjaron nuestro cine, y que la audiencia nacional pronto se decantaría por las cintas que retrataron esto, ya que, las películas que contenían expresiones como esta, tenían un mayor grado de aceptación entre el público que pertenecía a estas ideas, pues como señala Silva Escobar, exigen “a su público que se involucre existencialmente, y, precisamente es

¹⁵ Maricruz Castro-Ricalde, “El cine mexicano en la edad de oro y su impacto internacional”, en *La Colmena*, núm. 82 (2014), p. 11

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 10

esa vinculación con aquello que se proyecta en la pantalla lo que proporciona una eficacia simbólica de fuerte arraigo en el imaginario social.”¹⁸ Por eso es que hoy se recuerda al cine de Oro, casi únicamente, como películas rancheras, con inclinación a temas rurales o revolucionarios con alto contenido moral, además de la construcción de lo que hoy conocemos como “lo mexicano”.

Algunas obras notables estadounidenses que, de alguna manera se relacionaban con la guerra fueron: *Gone with the Wind* (1939) de Victor Fleming, *The Great Dictator* (1940) de Charles Chaplin, *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston, *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, la cual se constituye como una de las obras más representativas de Hollywood durante el conflicto, ya que combina el drama romántico como eje temático, y la guerra en la periferia o como subtrama. Patrones que muchas producciones adoptarían; y *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder.



38. Poster oficial de
Casablanca (1942)

¹⁸ Juan Pablo Silva Escobar, “La época de oro en el cine mexicano: La colonización de un imaginario social”, en *Culturales*, vol. 7, núm. 13 (2011), p. 23

Ruralismo y moralismo

Cuando se habla del Cine de la Época de Oro, implícitamente se habla de la proliferación de películas con temas rurales y de moralidad, pero ¿qué se entiende por ruralismo y moralismo?

Según Lopes de Sousa, el término rural puede tener distintos significados que van desde zonas con alta actividad agrícola o que tienen una calidad de vida inferior a comparación de las grandes urbes, cosa que se relaciona directamente con la eficacia de los servicios públicos.¹⁹ Por ello, propone que el término ruralismo puede tener tres grandes definiciones; 1) La socio-cultural, que presupone que los comportamientos y actividades de las zonas con menor densidad poblacional difieren con las de mayor, asociándose con los valores rurales tradicionales. 2) La ocupacional, que se basa en la predominancia de las actividades económicas del sector primario, como la agricultura. 3) La ecológica, que sostiene que son espacios de pequeños conglomerados sociales con amplios paisajes abiertos.²⁰ Entonces, el imaginario popular sobre el Cine de Oro nos sitúa entre la primera y tercera definición, ya que, el discurso de las películas rancheras está basado en los valores y actitudes tradicionales, y las vistas del paisajismo rural son un elemento distintivo en la imagen y composición cinematográfica de estas cintas, que funciona directamente como un decorado o elemento del diseño de producción para facilitar el sentimiento de inmersión.

En cuanto a la moralidad, tanto con simples búsquedas en internet y lo que el inconsciente colectivo dicta, se trata de una serie de creencias, prácticas y valores, que permiten a un individuo identificarse como miembro de una sociedad, las cuales se constituyen como la base de la misma, y que propone una mejor relación con los demás²¹, ya que este conjunto de acciones responde a todo aquello que se considera correcto. De esta manera, el Cine de Oro también fungió como un instrumento de educación moral para la población, así como se puede ver en los análisis de *El Automóvil Gris*, y *Marihuana, el monstruo verde*. Esta educación se logra, no tanto por promover actitudes o comportamientos, sino que, por la narrativa de la cinta, el receptor aprende y ejercita sus

¹⁹ Francisco José Lopes de Sousa Diniz, “Ruralismo: Definiciones y tipología”, en *Gestão E Desenvolvimento*, núm. 5-6 (1996), p. 116

²⁰ *Ibid*, p. 117

²¹ Definición extraída de Conocimientos Fundamentales, UNAM. Consultado en UNAM • Conocimientos Fundamentales | Filosofía

emociones morales, naturalizándose con ellas para, posteriormente, reproducirlas en circunstancias similares reales.²²

Jorge Ayala Blanco también llama a esto “la moralidad provinciana”²³. El hecho es que, la visión rural de México en el cine está ligada a la tradición en este medio que dejó la Revolución, y con ella, el contenido moral y las actitudes tradicionales o conservadoras que son visibles, hasta nuestros días, sobre todo en las periferias de las ciudades. Estos factores prevalecen en la Época de Oro porque este cine mexicano está hecho por “tránsfugas de la provincia y destinado principalmente a consumidores de provincia”²⁴, puesto que, para la década de los treinta y principios de los cuarenta, estas regiones eran las poblaciones predominantes al no existir todavía en forma el gran desarrollo industrial que propició el crecimiento de las urbes, como la Ciudad de México. El gran mercado cinematográfico se encontraba fuera de ella.

Dentro de la rama de lo tradicional, se puede destacar la figura del macho. Por ejemplo, en *Enamorada* (1946) de Emilio Fernández, una de las obras más representativas de la Época. Aquí se pueden ver varios de los elementos que se asocian con arriba expuesto; la vida en los poblados y sus costumbres arraigadas, la fuerte demarcación de los roles de género, las alegorías religiosas y una postura sobre el amor a “la antigua”. De entre todo esto, llama la atención el protagonista, José Juan Reyes, que al cumplir como un general revolucionario también se desarrolla como una exploración sobre la masculinidad y la figura del macho, con actitudes romantizadas de lo propio. Naturalmente es un líder, carismático, un tanto ambivalente y, aunque al principio lo presentan de modo que los otros personajes lo toman como un ignorante, demuestra ser culto y, por tanto, muy elocuente; macho, pero no lo suficiente macho.

El posicionamiento de José Juan sobre estas actitudes está muy presente en el resto de la filmografía de México, pero muchas veces, al final, estas convergen con la figura femenina, y con la que terminan por perecer. Esto se puede ver en la escena del diálogo entre el protagonista y el Mayor don Joaquín, en la que este último le relata sobre un desamor de

²² Francisca Pérez Carreño, “El valor moral del arte y la emoción”, en *Crítica*, vol. 38, núm. 144 (2006), p. 1

²³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Ciudad de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2017, sección 5

²⁴ *Ídem*

su juventud: “- *a ella le mordió el orgullo, mi general... y a mí, lo macho*”, y remata con la frase que inicia con la resolución del nudo de la película y el “rompimiento” del macho ante el amor, “-*pero se necesita ser muy macho para saber pedir perdón... y yo no lo fui*”, lo que irónicamente, convierte a estos dos personajes, en no lo suficientemente machos. Tras esto, José Juan se lanza a buscar a Beatriz, su amada, para disculparse por haberla golpeado, y promete finalmente dejarla en paz, y en el subtexto de la película, convertirse en un verdadero macho. Esto, en el cine de la Época de Oro, se convierte casi en un patrón.

Por otro lado, el rol de Beatriz es un tanto diferente a la representación tradicional de la mujer en este cine, no es sumisa, es segura de sí misma, mandona y contestona, cualidades que cautivan a José Juan. Sin embargo, continúa siendo relegada en la película, desde el hecho que, si se analiza el arco dramático, su personaje no tiene la misma complejidad que el protagonista, por ende, sus acciones son un tanto más intrascendentes para el desarrollo de la trama, colocándola casi únicamente como el objetivo a conseguir del General, sin ambiciones más que el amor. La propia colocación de Beatriz en la cinta funciona como una alegoría de la pureza y la santidad, pues siempre esta vestida de blanco, aunque lleva un tono ligeramente oscuro si algo le aqueja, como la secuencia de su boda con el señor Roberts, que puede simbolizar que estaba por tomar la decisión incorrecta, ya que para este momento finalmente aceptó que quería estar al lado del revolucionario. Sus decisiones o revelaciones más importantes ocurren cuando algo relacionado a la religión está a cuadro. Por ejemplo, sus emociones por el protagonista empiezan a florecer a raíz de la escena con el Padre Rafael en la iglesia luego de ser abofeteada, o cuando al fin acepta estar enamorada, es en la escena del perdón en la iglesia. Con esto, su desarrollo presupone un equilibrio no solamente narrativo entre los personajes, que la hace actuar como un punto gris, una zona de tregua entre la violencia que ejercen los machos a su alrededor, sino también estético, ya que tiene gran cantidad de primeros planos y planos enteros, muchas veces predomina con la composición o se coloca al centro, destacándola, los planos están bien iluminados y armoniosos, pero bien, estas decisiones creativas también pueden estar fundamentadas para explotar el atractivo de María Félix. Sea como sea, todo lo anterior responde a la objetualización de Beatriz.



39.

Hasta aquí se pudo hacer un desglose de los elementos que son relacionables con la mayoría de las películas de Oro, tomando en cuenta que están sujetos a variables, cambios, sustituciones y en ocasiones, ausencias, según la historia que cuente cada película. Al final, el cine no se trata de un *copy-paste*, pero sí de una zona de influencia acondicionada por su contexto, por ello es que todo lo anterior es interpretable como signos base de la Época de Oro. El ideario de lo rural y tradicional en el cine de estos años también estaba sujeto a la visión hacia el interior del país, la Reforma Agraria de Cárdenas, creen muchos, sentenció a México a ser una nación puramente agrícola, pero los aires de modernidad que azotaban a los países vecinos y europeos, eran una motivación para el cambio socio-político y económico en nuestro país, ayudado con el incipiente desarrollo de la industria, y con todo ello, una oportunidad de presentación internacional de la nueva imagen de México, de un país también moderno. Y el cine se encargaría de ayudar a difundirla.

La política económica del Avilacamachismo

La presidencia de Manuel Ávila Camacho de 1940 a 1946, se manifiesta como el preludio a la modernidad del país, y se trata del rompimiento de la tendencia izquierdista que se venía

instaurando desde el gobierno de Lázaro Cárdenas, pues limitó la repartición de tierras en el ejercicio de una especie de contrarreforma agraria, fomentó la iniciativa privada y vio la Segunda Guerra Mundial como la oportunidad para el inicio de la industrialización.

El esfuerzo del gobierno de Camacho por lograr el desarrollo del país y su modernización fue a gracias a la lucha antifascista por medio de su plan de unidad nacional, que se constituía en diversas reformas en la realidad política mexicana, entre ellas impulsar el desarrollo capitalista, pero también para darle una oportunidad a dos sectores sociales muy importantes: la burguesía y la clase media que, disgustadas por las acciones cardenistas que estaban principalmente enfocadas al bien de las masas trabajadoras, presuponían un peligro para la libertad individual, pero especialmente para el desarrollo del capitalismo.²⁵

Para lograr esto, Camacho tenía que fortalecer el movimiento obrero para lograr una sociedad industrial sólida en el futuro, por eso creó el Instituto Mexicano del Seguro Social en 1943, el cual, en sus inicios resultó polémico, ya que funcionaría a base de descuentos en los salarios de los obreros.²⁶ En este mismo impulso, la entrada de México a la guerra mejoró las relaciones con Estados Unidos, y por tanto, sus tratados comerciales, dando como resultado un crecimiento en la economía, pues esta se reorientó a la exportación de materias primas como grafito, zinc, cobre, plomo y fibras duras, y acercó al país un paso más al desarrollo industrial y la solidificación de la iniciativa privada.²⁷ Los empresarios que dependían del fomento estatal a la industria se resguardaron bajo el recién instaurado proteccionismo y la eliminación de los aranceles, y se incrementó la exportación de hidrocarburos, plata, minerales industriales, ganado, cerveza y productos agrícolas.²⁸ Para agilizar el flujo de exportaciones mexicanas que estaban dando buenos resultados en la labor bélica, los estadounidenses pronto abrieron una línea de crédito que permitió la construcción

²⁵ Alfredo Corona, “Crisis política de 1938 y nuevo rumbo de la revolución”, en *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 3 (2002), p. 90-91

²⁶ Humberto Domínguez Chávez y Rafael Alonso Carrillo Aguilar, “El cambio de rumbo en el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946)”, en *CCH UNAM* (2009), p. 2-3, consultado el 18/07/2023 en CCH UNAM

²⁷ *Ibid.* p. 4

²⁸ *Ídem*

de refinerías, ferrocarriles y carreteras²⁹ que posibilitó la comunicación en el interior del país como al vecino del norte.

El auge de las exportaciones se tradujo en un crecimiento económico que vislumbró en nuestro país la probabilidad de ser autosustentable en materias y productos agrícolas e inclusive, vender los excedentes a otros países, se trata del inicio del modelo de Sustitución de Importaciones, lo que atrajo la inversión privada. Se mantuvo una política de exenciones fiscales, impuestos bajos y créditos del gobierno para los empresarios. La inversión extranjera abandonó el área minera, eléctrica y de transportes, y se evocó en la industria.³⁰

El reparto agrario de Cárdenas también comienza a sufrir cambios en favor de la carrera industrializadora, pues en el cardenismo “se buscó promover y mejorar la producción campesina y el consumo obrero, aprovechando el ahorro interno y sin recurrir a créditos del exterior. A partir de Ávila Camacho esta política se elimina y se busca que el crédito beneficie a los empresarios industriales, agrarios y urbanos, a quienes se considera el pilar de la modernización y el desarrollo.”³¹ Con esto, el campo de legado cardenista se ve ciertamente abandonado por el Estado para enfocarse en la industria de las ciudades, y aquellos campesinos que permanecen en estas actividades, son reorganizados según la nueva política y redireccionados a las nuevas necesidades del capital, puesto que, como ya se mencionó, la reforma agraria y las expropiaciones poco beneficiaban al crecimiento capitalista. En otras palabras, el Estado se encargó de transformar la repartición de tierras para frenar la agricultura autosuficiente y subordinar la producción campesina a las necesidades de la ciudad y de la industria, así como a la exportación,³² lo que pronto daría como resultado un abandono del campo y un fenómeno migratorio a las industrializadas urbes, que ya eran testigos de una explosión demográfica, pasando en 1942 de 19.7 a 23 millones de habitantes.³³

²⁹ *Ídem*

³⁰ *Ídem*

³¹ *Ibid.* p. 7

³² *Ídem*

³³ *Ibid.* p. 4

La base del nuevo enfoque que recibió el campo era la modernización de las tecnologías agrícolas para el cultivo, lo que agravó la situación en las zonas rurales de producción:

“[...] aunque en México se desarrollaron tecnologías agrícolas innovadoras y modernas, sólo algunos sectores agrícolas gozaron del apoyo gubernamental para tecnificar sus tierras, lo que ocasionó que muchos otros campesinos abandonaran sus tierras para buscar trabajo como obreros en las crecientes industrias de las principales ciudades, donde se demandaba mucha mano de obra barata para apoyar la producción industrial.”³⁴

Con todo ello, la visión rural del país concluía y la expansión de la Ciudad de México daba comienzo con aires de modernidad, pero el sector social y económico no estaban preparados para la gran cantidad de gente proveniente de las zonas rurales, en especial la industria que, para principios de los cuarenta servía como plan a corto plazo y no a largo, lo que le ponía fecha de caducidad al estar relacionada con la guerra, además era incapaz de emplear tal cantidad de trabajadores. Aunado a esto, la expansión desmedida provocó varios problemas en esta y las otras grandes ciudades del país, como el crecimiento desorganizado y caótico, lo que derivó en problemas de infraestructura urbana e ineficiencia de los servicios públicos, y la creación de asentamientos irregulares en terrenos baldíos en las periferias conocidos como “cinturones de miseria.”³⁵ Era cuestión de tiempo para que estos problemas dieran origen a la ola de crimen que vivió la capital en esa década.

El gobierno de Manuel Ávila Camacho se establece como el precedente socio-económico que originaría la situación de pobreza y crimen en la Ciudad de México y que en breve reflejaría la serie noir de Galindo y Gavaldón. Los nuevos dramas oscuros se alejarían

³⁴ Osvaldo García Martínez, “Del milagro mexicano a la crisis del sistema político, 1940-2012”, en *Actas, revista de historia*, núm. 9 (2012), p. 30, consultado el 18/08/2023 en: <https://actas.uanl.mx/index.php/revista/article/view/63>

³⁵ *Ídem*

de la periferia citadina y su nuevo punto de mira sería las grandes ciudades nocturnas, inundadas por el crimen que dejó la nueva situación agraria y la industria que no sació el hambre de aquellos que huyeron a la capital en busca de mejores condiciones de vida. La realidad sería otra muy distinta a pesar de que el entrante gobierno alemanista era el encargado de transitar esa industria y el Milagro Mexicano a la modernidad para la gran urbe. Pero los esfuerzos en la carrera industrializadora y el crecimiento económico sólo beneficiaron a unos cuantos, debido a la corrupción política y las transas en las inversiones extranjeras, que dieron como gran resultado una enfatización en la brecha social a pesar del surgimiento de la clase media,³⁶ con ello, el crimen se vislumbra como la mejor opción para aquellos desafortunados que no alcanzaron de los frutos del Milagro. La nota roja y el cine se desempeñan ahora, como el reflejo de la sociedad urbana de los años cuarenta. El noir nacional ahora ya tenía su principal fuente de inspiración: la noche y la ciudad.

Sociedad, política y crimen: La expansión de la Ciudad de México

En 1946, Miguel Alemán Valdés toma posesión de la presidencia hasta 1952. Se trata del primer gobernador civil tras la Revolución Mexicana, pero que aún respondía directamente a la lucha constitucional buscada por esta, por ello fue apodado el “Cachorro de la Revolución”. Su plan de gobierno se centraba, principalmente en la modernización del país a través de muchas y muy diversas obras públicas y la proliferación de los bienes materiales para toda la población, pero al mismo tiempo tendría que lidiar con las consecuencias del avilacamachismo, como la corrupción y el detrimento colateral socio-económico que dejó la industrialización nacional.

¿Qué pasaba al entrar el nuevo gobierno? La riqueza generada con las políticas anteriores fue amasada en muy pocas manos, mientras que a la gran parte del país se le complicaba cada vez más la subsistencia,³⁷ sobre todo a los campesinos en las zonas rurales que, al presenciar los logros de la industria, consideraron a la capital como su objetivo en busca de mejores condiciones de vida, “además de pretender un mejor futuro para sus hijos

³⁶ Aviña, *op. cit.* p. 32

³⁷ García Martínez, *op. cit.* p. 32

con la escolarización que se generaba en las zonas urbanas,³⁸ pero además de, pronto toparse con la industria metropolitana insuficiente, se encontraron con la creciente clase media urbana, que estaba un peldaño más arriba que ellos, puesto que algunos de los miembros de esta eran beneficiarios del Milagro, como pequeños empresarios. Por ende, la población migrante muchas veces tenía que asentarse en los cinturones de miseria, en donde la prácticamente inexistencia de los servicios públicos, las viviendas precarias y una situación laboral incierta, desembocaban en levantamientos obreros y campesinos, solucionados recurrentemente por medio de la represión y violencia³⁹, generando más precariedad, crimen y delincuencia. La Ciudad de México se encontraba entre un panorama contrastante entre la modernización y la pobreza.

Los afanes modernizadores de Alemán en todo el país se basan en las comunicaciones y los rubros referentes a ellas, por ello expandió la infraestructura de presas, de la electricidad y de industrias siderúrgicas. En la capital, a través del regente Fernando Casas Alemán, crea la primera vía rápida; el viaducto, la edificación de Ciudad Universitaria y una avenida del nuevo centro de comunicaciones hacia esta, así como la construcción de grandes multifamiliares para atender a la creciente urbanización e incremento de la burocracia⁴⁰, como el Centro Urbano Presidente Alemán, en la colonia del Valle; el Centro Urbano Presidente Juárez, en la Roma; y el multifamiliar para maestros en Ciudad Universitaria.⁴¹ Alemán publicitó sus obras, dando la imagen de un régimen constructor y moderno⁴², y los multifamiliares no fueron la excepción, pues como indica Gómez Porter, son una respuesta mediática, desde la arquitectura y el urbanismo, a la escasez de vivienda en la capital durante su era modernizadora⁴³, como una forma promover las buenas acciones del Estado, “pero lo que no se decía en el discurso oficial, es que era sólo para empleados de sectores específicos que resultaban de interés para el gobierno y su administración”,⁴⁴ dejando a muchos otros

³⁸ Domínguez Chávez y Carrillo Aguilar, *op. cit.* p. 4

³⁹ García Martínez, *op. cit.* p. 32

⁴⁰ Humberto Domínguez Chávez y Rafael Alonso Carrillo Aguilar, “La modernización del país durante los gobiernos de Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos (1946-1964)”, en *CCH UNAM* (2009), p. 2, consultado el 20/08/2023 en: [Modernizacion av.pdf](#)

⁴¹ Pablo Francisco Gómez Porter, “Primeros multifamiliares modernos mexicanos: Vivienda para trabajadores públicos durante la segunda mitad del siglo XX”, en *Limaq*, núm. 11 (2023), p. 16

⁴² Domínguez Chávez y Carrillo Aguilar, *op. cit.* p. 2

⁴³ Gómez Porter, *op. cit.* p. 21

⁴⁴ *Ídem.*

fuera de la posibilidad de acceder a estos conjuntos habitacionales, empeorando la situación de vivienda arriba mencionada.

La construcción de vías de comunicación, conjuntos habitacionales y centros de salud, en realidad no eran de acceso a toda la población y el dinero no alcanzaba, ya que como la riqueza no estaba creada, era imposible repartirla⁴⁵. La brecha social durante el alemanismo era el gran problema del México de esos años y de las siguientes décadas pues, aunque la oratoria oficial daba a conocer las grandes inversiones modernizadoras que, en efecto existían, la mayoría no estaban abiertas a los sectores de la población más relegados.

La llegada de Miguel Alemán a la presidencia parecía un augurio de cambio no sólo social y económico, sino de orden, y aunque su discurso decía conocer los anhelos de una familia decente y pobre⁴⁶, la forma en que se gestionaron sus avances modernizadores, indica lo contrario, ya sea por corrupción, por severas fallas en los planes de gobierno desde los sexenios anteriores o su enfoque, o por la tradición de marginación social en nuestro país, de la forma que sea, esto contribuyó a la precaria situación en la capital y en resto de México, así como en el aumento del crimen. Rafael Aviña sobre la modernización en el alemanismo indica:

“Incluso en aquellos boyantes años cuando Miguel Alemán clamaba que en breve «cada mexicano tendría un Cadillac, un puro y un boleto para los toros». En ese momento y al final del sexenio, la gran masa de mexicanos jamás había fumado un puro, ni se habían parado nunca en una plaza de toros y menos aún eran propietarios de un Cadillac [...]. Se trataban por supuesto de sueños guajiros e irresponsables: frases huecas de los discursos políticos. No había de otra, más que trabajar. Trabajar duro para mal comer, mal vestir y divertirse de vez en cuando. Por su puesto, muchos otros de esos mexicanos desposeídos especulaban que

⁴⁵ Chávez y Aguilar, *op. cit.*, p. 3

⁴⁶ Aviña, *op. cit.* p. 32

habría que recortar el camino hacia el dinero fácil, el lujo y los placeres de la vida."⁴⁷

El resultado de los planes camachistas y alemanistas fue la ola de delincuencia en la Ciudad de México: explotadores de mujeres o "tarzanes", carteristas expertos en el "dos de bastos", "boqueteros" o ladrones de casas-habitación, asalta-taxis, traficantes de drogas, ladrones de bancos, secuestradores, violadores, asesinos, funcionarios corruptos, prestanombres y lenonas de altos vuelos, fueron la principal fauna citadina nocturna⁴⁸ (muchas veces también diurna), con la que las fuerzas del orden capitalino tuvo que lidiar, pero que eran sobrepasadas por la gran imponentia numérica y *modus operandi* de los "contras". Tal situación de crimen llegó a posicionar a México entre 1936 y 1940, como el país con mayor tasa de homicidios en el mundo, llegando en 1940 a un promedio de 67.4 asesinatos de cada 100,000 habitantes, aunque a partir de ahí comenzó a disminuir la cifra.⁴⁹ Sin embargo, la criminalidad se había convertido en un fenómeno que llegó para quedarse.

El cine nacional, hasta donde se ha visto, se caracteriza por parecerse a una ventana por la cual los ojos observan una acusación de lo que muchos pueden o no ver. Las películas de la Época de Oro se evocaron, a su manera, en retratar la realidad mexicana, lo referente a lo rural, moral y tradicionalista, porque era la vista nacional de sí misma, de la "mexicanidad" de esos años, pero no cabe duda que la industrialización y modernización del país trató de acabar con esa autopercepción y también la del mundo hacia México. La nación se encontraba en una etapa de transición en todos los sentidos, y con ella, una resignificación de las narrativas y símbolos que aparecían en nuestro cine, poco a poco la ambientación rural dejaba de tener protagonismo para renovarse con las industrializadas y modernas ciudades, el rancherismo, las comedias y los dramas románticos ahora se apegaban al lenguaje de la capital y a una reinterpretación más liberal, que poco tenía que ver con la conservación de la buena moral de los treinta y a veces, resultaba hasta estereotípica.

⁴⁷ Aviña, *op. cit.* p. 32-33

⁴⁸ *Ibid.* p. 33

⁴⁹ Eduardo L. Menéndez, "Violencias en México: Las explicaciones y las ausencias", en *Alteridades*, vol. 22, núm. 43 (2012), p. 2

El noir a su vez, estaba por efectuarse bajo la misma norma de reflejar la realidad, pero a su estilo e influenciado por, además de estos cambios, una nueva oleada de directores, guionistas, diseñadores de producción, editores, y directores de fotografía que habían trabajado o que tenían algo que ver en el otro referente del cine mundial, Hollywood, tal es el caso de Alejandro Galindo, Gunther Gerzso, Alex Phillips, etc., y que trajeron consigo una nueva escuela y una nueva manera de contar sus relatos. Pero el otro gran motivo de influencia, se trata de la ciudad y el crimen que, con participación de las crónicas de nota roja que dieron origen a los incisivos guiones de naturaleza policíaca y criminal característicos del noir de los cuarenta y las nuevas visiones de los realizadores, la aparición de la serie noir estaba cada vez más cerca.

Sin ahondar en el siguiente capítulo, la importancia de la nota roja en la construcción del cine negro mexicano es invaluable, pues tiene un peso equiparable a las adaptaciones norteamericanas “*hard*” de Hemingway o Chandler, que si bien, mantienen una influencia del cambio de mentalidad ocurrido en Estados Unidos luego de la Gran Depresión, son ficción casi pura. Los mexicanos por su parte, adaptaron en muchas ocasiones, de manera muy fiel estas crónicas que relataban a detalle los crímenes en la Ciudad de México y que conmocionaron a la población, a guiones de lo que pronto sería el noir nacional. Y los casos en que los guiones no eran adaptaciones, aún eran acusaciones, casi a manera de crítica, de lo que pasaba en la capital de noche, convirtiendo al cine negro también en un reflejo de la realidad nacional: metropolitana, industrializada, modernizada, pero también con desigualdad, pobreza, corrupción, noche y crimen. Herederos del camachismo y alemanismo.

A partir de ellos, el noir:

“Retrató a su vez los vacíos legales, la ambigüedad de la justicia, la cotidianidad del crimen, de homicidas, policías y detectives. La cinematografía cuestionó métodos y acciones, bosquejó ecuaciones morales y dimensiones sociales, lo hizo con sus tramas y también con sus planteamientos estéticos. De ahí la abismal diferencia entre un thriller noir, [...] de un simple relato policíaco o criminal de fórmula y explotación.”⁵⁰

⁵⁰ Aviña, *op. cit.* p. 31

IV

La Noche y la Ciudad: El surgimiento del estilo

“Después de todo, los periodistas y los criminales eran más creíbles que los jueces o los detectives a la hora de revelar los detalles de un crimen.”¹

La nota roja

Como se vio en capítulos anteriores, la base narrativa de los guiones noir norteamericanos fue sustraída, entre muchos otros elementos, de las novelas *hard* de los escritores duros a través de sus adaptaciones a la gran pantalla, de esta manera, es atractiva la idea de entender al cine noir norteamericano como un fenómeno que aparece “muy de tajo” a comparación en cómo surge en nuestro país. El espíritu de su naturaleza ya era evidente, con el tiempo, sólo quedaba perfeccionarlo en sus narrativas y en sus estéticas.

En México, el proceso de aparición del noir, hasta donde se ha expuesto, es un marcado proceso, en que el crimen y las ahora modernas pero accidentadas ciudades se ven envueltos, y la crónica de nota roja se encargaría de exponer el aumento de la criminalidad en la Ciudad de México, y no sólo como un medio de propagación de la información, sino como una fuerte crítica al gobierno en turno y, al correr con la misma surte que las adaptaciones Hard, terminaría por convertir entonces, al noir nacional como un reflejo de las altas tasas de crimen y todos sus daños adyacentes, al mismo tiempo que sostiene, colateralmente, ese mismo criticismo, sin dejar de ser una prometedora expresión artística y cinematográfica. El noir nacional y estadounidense pueden parecerse en forma y figura, con distinciones que tienen que ver con la cultura o la historia misma del cine en cada país, claro,

¹ Pablo Piccato, *Historia nacional de la infamia: Crimen, verdad y justicia en México*, (trad. Claudia Itzkowich), Ciudad de México, Grano de Sal, 2020, p. 87-88

pero en sustancia, tienen propósitos, si bien, no son opuestos, son distintos socialmente y esto tiene que ver con sus realidades mismas. La influencia de la nota roja en los argumentos y guiones del ya muy próximo cine negro a la mexicana, son la base narrativa de nuestro drama negro.

La nota roja es un género periodístico que a día de hoy se recuerda como publicaciones con una redacción impactante y llamativa, y a veces hasta vulgar, con una detallada descripción de cómo ocurrió el crimen, haciendo mención de nombres de los involucrados de ambos bandos, inclusive, en ocasiones exponiendo información personal, enfatizada con imágenes sangrientas y explícitas de los cadáveres. Carlos Monsiváis hizo referencia a la nota roja como “*narraciones perversas*”². Aunque este tipo de periodismo maneja contenido sensible y que muchos pueden considerar de mal gusto, en el siglo pasado fue uno de los géneros más leídos en México, posibilitando su existencia por su gran alcance en el mercado, a pesar de no ser un país tan alfabetizado. Su éxito puede deberse, como menciona Monsiváis a el “morbo intenso sobre los crímenes”³, aunque la narrativa informativa de la nota roja también era una forma de mantener al tanto al lector sobre lo que ocurría en el resto de la ciudad, y dar por enterado que las condiciones de seguridad no eran las óptimas, con lo que, la opinión se dirigía hacia el gobierno, y con ella la masificación de lectores que sentían interés por el mismo tema.

Desde la aparición de la nota roja en los años veinte hasta el periodo de interés de esta investigación, 1950, se afianzó una fama que le permitiría independencia económica del Estado,⁴ lo que repercutiría directamente en la objetividad de la explicación del hecho, la mención de nombres de funcionarios y su mal desempeño al momento de dirigir las investigaciones, para solucionarse en una ávida crítica a la realidad urbana y a los gobernantes. La nota roja en este contexto, es un archivo de ejemplos reales de la miseria, la violencia y la indiferencia hacia la vida que mantenía a México en un estado de retraso,⁵ a

² Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios: Crónica de la nota roja en México*, Ciudad de México, Debate, 1994, p. 85

³ *Ibid.* p. 5

⁴ Las ventas de las crónicas de nota roja llegaron a ser tan altas que los periódicos no necesitaban subsidios del gobierno para mantenerse abiertos y publicando. Por tanto, en muchas ocasiones no tenían qué dar publicidad o hablar bien de candidatos, funcionarios, alcaldes, gobernadores, etc., aunque tampoco les impedía hablar mal de otros. Piccato, *op. cit* p. 98

⁵ *Ibid.* p. 90

pesar de los esfuerzos camachistas y alemanistas por sacar al país del hoyo económico en el que se encontraba. Pero el crimen llegó a tanto en los cuarenta que la situación de seguridad pública había sido sobrepasada y las fuerzas del orden perdieron la poca confianza que la población tenía en ellos. A través de la nota roja se echaron de cabeza estas premisas culturales de modernidad, y sugiere que la sangre y la vulgaridad expresan una estética de lo ordinario⁶. Se trata de la cotidianidad del crimen, de la que la población estaba cada vez más fastidiada, y que la misma nota roja les daba voz pues:

“Las fuertes ventas impulsadas por las historias policíacas blindaban la sala de redacción de cualquier interferencia de la dirección y hacían posible reportear con agudeza la corrupción y la brutalidad de la policía y las autoridades locales. (La Prensa) publicaba todos los días cartas de lectores y columnas que de manera persistente se quejaban de la forma de gobernar y de la falta de seguridad en la ciudad.”⁷

La nota roja, por la naturaleza de sus relatos se convierte en un objeto de orden mediático, que visibiliza los problemas más violentos de una sociedad convulsa, de la sangre derramada, de las tragedias y de los dramas humanos, pero sólo los referidos a las inseguridades penales, aún deja de lado muchas muertes calladas; aquellos sufrimientos causados por la falta de protecciones sociales⁸ son de considerable menor interés popular. El principal eje temático de la nota roja es el asesinato, y el atractivo es el desarrollo de la información alrededor de él, que casi siempre resulta fascinante por su semejanza a la ficción, mientras que los otros pesares abandonados por este y otros géneros periodísticos, producen un sentimiento contrario. Pese a esto, el trabajo de la nota roja para mediados del siglo pasado se mantenía como uno de los pocos medios de difusión del crimen, aunque no hubiese abarcado todo el rubro.

⁶ *Ídem*

⁷ *Ibid.* p. 90

⁸ Francesc Barata, “Retos pendientes en el periodismo de nota roja”, en *Revista Latinoamericana de Comunicación*, núm. 110 (2010), pp. 54-61

A lo largo de su existencia en el siglo pasado, los periódicos con más producción y prestigio de nota roja fueron La Prensa, La Noche y Alarma!, que gozaron de gran popularidad por la naturaleza de sus vertiginosos reportajes y sus imágenes impactantes. Eran comentados de boca en boca en todos los rincones de la Ciudad de México, y pronto llamarían la atención de, además del público que se relacionaba con el escenario de violencia que relataba la nota roja, radioescuchas y aficionados del cine, y que coincide con las primeras apariciones del noir mexicano de los años cuarenta y cincuenta⁹, aun buscando una base narrativa, próximo a encontrarla.

La estructura narrativa de la nota roja es variada, dándole preponderancia a la explicación de los hechos, pero empezando siempre sus relatos con encabezados estrafalarios, como el que menciona Piccato sobre Max Aub en Crímenes Ejemplares: “*lo maté porque me dieron veinte pesos para que lo hiciera*”, el cual fue inspirado en los titulares de nota roja de La Prensa¹⁰; o el que se lee en cualquier búsqueda por internet, en redes sociales o foros, probablemente apócrifo: “*no aguantó dos balazos en la cabeza*” de algún periódico perdido, de algún país de habla hispana. Aunque este último responde más al nuevo tinte cómico negro que ha recibido la nota roja más actualizada. Pero normalmente, el encabezado lógicamente tenía que ver con la crónica a relatar, y al mismo tiempo capturaba la atención del potencial lector. Otros títulos sugerían o implicaban más violencia al dar a conocer el qué del crimen, normalmente el desenlace, creando un gancho para incitar a enterarse del cómo, los detalles.

El otro elemento que llama la atención es el uso de las imágenes. El frecuente empleo de fotografías de mujeres semidesnudas asoció a la nota roja con la pornografía¹¹, y aún más a su estigma vulgar, puesto que, si el crimen se trataba del tema pasional, por ejemplo, era la excusa perfecta para la “decoración” con este tipo de contenido que, inevitablemente atraería la atención del público masculino. Sin embargo, otras veces, las ilustraciones sexualizadas poco o nada tenían que ver con el contenido de la nota, pero eran puestas ahí con el mismo objetivo, aunque lo último también dependía del periódico y de la década en que se encontrase. Los cadáveres, los desmembrados, el abuso de los charcos de sangre, en general,

⁹ Aviña, *op. cit.* p. 38

¹⁰ Piccato, *op. cit.* p. 90

¹¹ *Ibid.* p. 89

lo gráfico del delito era transmitido a lo largo de sus páginas apelando a un morboso sentimentalismo.¹²

Desde una perspectiva analítica, las técnicas narrativas de la nota roja, abrevan de, no solamente la descripción detallada del crimen, desde un lenguaje periodístico, sino de la utilización de elementos propios de la literatura para crear una reacción en el lector; asombro, rabia, conmiseración, repudio, etc.,¹³ el narrador rearticula el espacio y tiempo de la noticia para darle efectividad a la narración, puesto que tiene que manipularlos para que la redacción quepa en los límites de la nota, de sus páginas asignadas; y lo que pasó antes del hecho se aborda de manera muy breve, mientras que el antes y el después no importan.¹⁴ El narrador es autodiegético en segunda persona y busca que el lector sea su cómplice a través de compromisos con él, como por ejemplo: “¿no le parece, querido lector?, que la muerte de este honesto empleado habla del estado de descomposición social en el que vivimos?”¹⁵. No obstante, su indignación nace y muere en la noticia, otorgándole una postura efímera.¹⁶

En general, Joaquín Guerrero propone que son 5 las características del relato de nota roja: 1) se basa en una historia real, 2) posee estrategias heterogéneas, 3) no trastoca el tiempo y espacio como referentes de la realidad, 4) tiene un carácter acotado y efímero, 5) tiene un referente homogéneo: la trasgresión o accidente.¹⁷

Estas estrategias discursivas son en parte, las que resultan llamativas tanto al lector común como a los guionistas y directores de cine que, al estar cada vez más relacionados con estos relatos, los empezarían a considerar como potenciales historias a contar en la pantalla grande, pues como se mencionó, las crónicas de nota roja en su naturaleza son atrayentes porque rozan la ficción. Además, el éxito popular estaba muy cerca de ser garantizado, por la misma gran difusión de este género periodístico, y porque en los cines de mediados de los cuarenta se empezaban a ver cintas que adaptaron hechos de gran alcance mediático, como el secuestro del niño Fernando Bohigas en *Ya Tengo a Mi Hijo* (1946) de Ismael Rodríguez,

¹² *Ídem*

¹³ Joaquín Guerrero Casasola y Gómez, *Nota roja: la narrativa del crimen en el periodismo mexicano* (tesis de doctorado), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017, p. 201

¹⁴ *Ídem*

¹⁵ *Ibid.* p. 202

¹⁶ *Ídem*

¹⁷ *Ibid.* p. 202-203

o los escandalosos homicidios de Goyo Cárdenas, no adaptados al cine en esa época, pero que eran bien reportados por todos los medios de comunicación.

Sobre el primero, los medios de la época lo llamaron como “el caso más sensacional de la historia policial mexicana”¹⁸, a pesar de que, para finales de 1945 el número de secuestros de infantes se había disparado, y este caso en particular, capturó toda la atención mediática. Probablemente por ser las vísperas de veda electoral, en la que la imagen del todavía candidato Miguel Alemán Valdés se veía afectada por la ineficacia de las autoridades mexicanas¹⁹. Así mismo, el jefe del Servicio Secreto y encargado de la investigación, Jesús Galindo, se encargó de distribuir por toda la ciudad imágenes y panfletos del niño Bohigas para dar mayor difusión a la búsqueda; las estaciones de radio pidieron la ayuda de los radioescuchas y la prensa dio seguimiento detallado día a día sobre el caso a sabiendas que tenían motivos para vender más periódicos²⁰. Los reportajes se expandieron hacia la vida privada de los padres buscadores para generar un drama que ayudase a conmover a la opinión pública²¹, y de esa manera mantener el interés popular. De cierta manera, el secuestro del niño Fernando Bohigas, comparte muchas similitudes con el caso Paulette, en particular con el interés mediático masivo que recibió, pero que se distinguen por el final feliz en el primero y el fatal en el segundo. Además, el desarrollo de los reportajes sugiere otros tipos de interés distintos en cada uno, pero que debido a su gran escándalo ambos tuvieron sus adaptaciones al cine, el caso ya mencionado, y el que parcialmente abordó Luis Estrada en *La Dictadura Perfecta* (2014).

Poco antes del caso Bohigas, resonaba mucho en la opinión pública el caso de Gregorio Cárdenas, el que es considerada el primer asesino serial de México y uno de los feminicidas más famosos. Destacó por sus crímenes contra mujeres y de entre otros asesinos porque se le llegó a denominar un “*criminal intelectualizado*”²², y su proceso de rehabilitación y reinserción social fue tan popular como polémico. Tal furor se debía a la naturaleza de sus crímenes y cómo eran reportados por la nota roja y los otros medios,

¹⁸ Mauricio Mejía Castillo, “El secuestro infantil que conmovió a México”, en *El Universal*, diciembre 2016, consultado en: El secuestro infantil que conmovió a México | El Universal

¹⁹ *Ídem*

²⁰ Aviña, *op. cit.*, p. 41

²¹ *Ídem*

²² Piccato, *op. cit.*, p. 171

realizando una especie de propaganda morbosa, ya que en ellos se exponía que “*mataba como parte de su necesidad de satisfacción sexual; y que, el amor, la pasión o cualquier tipo de simpatía hacia sus víctimas eran ajenos a su comportamiento*”²³, y en su proceso de prisionero, Piccato señala que los lectores se preocupaban más en saber si Cárdenas se bañaba en la cárcel que conocer la situación de Stalingrado²⁴. Sin duda, su ingenio en la química y la aplicación de esos conocimientos en el *post* de los asesinatos resultaban macabros y atractivos para los que seguían el caso; y más adelante volvió a tomar relevancia, luego de su reposición para ser usado políticamente para argumentar a favor del sistema penitenciario, que había hecho posible su rehabilitación, y afirmar que la pena de muerte hubiese sido un error irreparable²⁵. De hecho, la nota roja fue quien apodó a Gregorio como “el estrangulador de Tacuba” y “el chacal de Tacuba”²⁶. Por otro lado, uno de los efectos que la prensa provocaba, además del escándalo, el morbo y la fascinación por el asesino, despertó una obsesión en algunas mujeres. Por ejemplo, en una nota de El Universal se dice que muchas pedían permiso a la autoridad para visitarlo en prisión argumentando motivos puramente científicos, o que, al momento de asegurar la casa de Mar del Norte, luego de ese famoso hallazgo, “*lo que más extrañó a la prensa fue la gran cantidad de mujeres que se presentó*”²⁷. Aunque muchas otras, cabe recalcar, rompían en llanto en signo de la angustia y la indignación.²⁸

²³ *Ídem*

²⁴ Piccato, *op. cit.*, p. 169

²⁵ J.J. Zarranz Imirizaldu, “El controvertido informe del Dr. Lafora sobre Gregorio (Goyo) Cárdenas, “el estrangulador de Tacuba”, en *Neurosciences and History*, núm. 8 (2020), vol. 1, pp. 1-11

²⁶ Héctor Cruz, “Goyo Cárdenas, “El estrangulador de Tacuba”, el primer asesino serial de mujeres en México”, en *El Universal*, septiembre 2019, consultado el 04/09/2023 en: Goyo Cárdenas, “El Estrangulador de Tacuba”, el primer asesino serial de mujeres en México (eluniversal.com.mx)

²⁷ *Ídem*.

²⁸ *Ídem*.

Finalmente, otro caso, tal vez no tan mediático, pero que aproxima a esta investigación a las adaptaciones de la nota roja a la gran pantalla, es el asesinato del boticario Rodrigo Nava en una droguería de Bucareli, en los años veinte, que inspiró a Galindo para escribir el argumento de *Mientras México Duerme*. Rafael Aviña hace algunas anotaciones sobre el contexto de la película y los elementos que la componen, entre ellas resaltan que, la esencia negra de la cinta está establecida en correspondencia con las películas del Che Bohr²⁹, por ejemplo, el caso ya preliminarmente analizado, *Marihuana, el monstruo verde*. En su relato, Galindo “*emprendía un retrato del México nocturno de alcohol, himeneo, crimen y música de cabaret, cuyas secreciones alimentarían el imaginario social de una década más tarde*”³⁰. La influencia en los primeros latidos del noir mexicano era cada vez más notable pues, los ejes temáticos que las cintas criminales abordaban empezaban a verse como patrón de influencia, así mismo, el cómo eran abordados discursiva y estéticamente. Por ello, la influencia de *Marihuana* en *Mientras México Duerme*, se puede evidenciar en estos mismos apartados, y poco más adelante, lo mismo con las propuestas noir de Gavaldón.



40. En el rótulo de la droguería en la calle 3era de Bucareli se puede leer: “Farmacia Belga. Rodrigo Nava R.” Foto real del hecho que inspiró a Galindo para crear *Mientras México Duerme* (1938). La Mediateca INAH tiene fechada la fotografía de 1922 y se le atribuye a un fotógrafo de apellido Casasola.

²⁹ Aviña, *op. cit.*, p. 105

³⁰ *Ídem.*



41. La Mediateca INAH titula esta fotografía del mismo autor como: “Nava con sus cómplices en el crimen del boticario Rodrigo Nava.”



42. Cadáver del boticario Rodrigo Nava. Este tipo de imágenes gráficas eran las comunes en las portadas y páginas de las crónicas de Nota Roja.

Ya en el terreno de lo cinematográfico, ¿por qué la labor de cineastas de adaptar este tipo de hechos gráficos y violentos al cine? Sinceramente considero que no hay una respuesta única y creo que depende de la perspectiva de cada mirada. Yo, por mi parte, se lo atribuyo al morbo que incitaba a la población a seguir de cerca las crónicas policíacas, como lo mencionaba Monsiváis, pero primordialmente al hecho por sí mismo, que la mayoría de las veces resultaba fascinante y atrayente, con una naturaleza que era relacionable con las estructuras narrativas de la ficción, con antecedentes y consecuencias, con un motivo u origen

que estaba fuera de lo común, que ocurría de noche y sólo de noche estaba permitido lo prohibido, y saber sobre su fuerza inquietante y pulsante por medio de la nota roja era una forma de ser parte de aquello que sólo los que rechazaban la vida regular habían construido; el crimen en la ciudad nocturna. Como la idea de acceder al fruto prohibido.

Sobre esta fascinación de la nota roja y el cine en torno al crimen, son los involucrados en el hecho. La nota roja en realidad, no tenía interés en exponer el caso de la víctima, sino que su principal foco de atención era destacar al victimario y sus fechorías, mientras que la policía oscilaba entre el protagonista y secundario cuando atrapaban al delincuente o resolvían el crimen, y cuando era únicamente mencionada como institución y no persona física, respectivamente³¹. De este modo, la nota roja en la gran mayoría de los casos, posicionaba al criminal como determinante protagonista del relato, que funcionaba como puente del lector hacia su participación simbólica en el crimen, y esto implicaba otros conceptos como el que Piccato llama “alfabetismo criminal”.³² Con esta preponderancia del hampón se dijo que la nota roja es:

*“la publicación escandalosa de crímenes y delitos con toda clase de detalles respecto a circunstancias y procedimientos, así como la apología o exaltación de la personalidad del delincuente que ponga de relieve sus características físicas o metales y que haga parecer ante personas sugestionables y con tendencias antisociales como sujeto digno de ser imitado o emulado.”*³³

Es decir, este posicionamiento del criminal como protagonista, implicaba su complejización como persona, casi dotándole las características de un personaje de ficción, en donde dejaba de ser simplemente un delincuente para convertirse en un preparado y emocional criminal cuyas habilidades variaban según el tipo de crimen. De esta manera, la nota roja, además de crear una condena unánime, también creaba personajes fascinantes³⁴

³¹ Guerrero, *op. cit.*, p. 197-198

³² Piccato, *op. cit.*, p. 91

³³ *Ibid.* p. 102

³⁴ *Ibid.* p. 88

que, podían ser muy útiles y fáciles de adaptar a un protagonista noir, por la concordancia de sus actos con la propuesta del hampa que se estaba gestando en el proto-noir.

Aunado a esto, el éxito que tuvo la nota roja a mediados del siglo pasado, también fue presagiado por los realizadores cinematográficos en la industria, ya que al adaptarla al cine también alimentarían una sensibilidad social exacerbada en relación crimen, los bajos fondos, o las “clases peligrosas” de la ciudad, que atraía y entretenía al público³⁵. Dicho de otra manera, se trata de un éxito, si bien, no taquillero a comparación de las películas de gran producción de la época, sí entre la crítica y el público más consumidor de todo tipo de cine. A partir de esto, y al igual que la nota roja, el cine noir que tomó influencia de esta para sus dramas criminales oscuros, se volvería, por ende, en un reflejo más de la cruda realidad del país, con una naturaleza crítica, pero al mismo tiempo un tanto pesimista y controvertida, puesto que, sí, mostraban los problemas, las preocupaciones y las expectativas que asechaban a la sociedad³⁶, pero por otro lado también evidenciaban que el crimen sí paga, y paga muy bien. Y con todo esto, genera un fenómeno productivo, un tipo de estrategias narrativas y de la demanda de un público que lo consume y lo goza³⁷, aun con todo lo que implica, como el ya mencionado alfabetismo criminal.

La estrecha relación de la sociedad mexicana con el crimen capitalino corresponde con los intereses de los escritores y directores de contar su propia versión de esa realidad a través del cine, aplicando y perfeccionando las nuevas corrientes que comenzaron a aparecer en escena a partir de Bohr, a la par de una visión aprendida también en el extranjero, y de esa manera crear un cine de respuesta a la hegemónica narrativa de la Época de Oro, e iniciar con la visión de un México urbano y todos sus problemas.

Sin embargo, la influencia de la nota roja no sólo se vio limitada en la ficción cinematográfica, sino que también llegó a la esfera de la novela negra mexicana, no por adaptación como estaba por comenzar en los guiones, sino por su relación con el crimen, y creaba un efecto similar al que la nota roja perpetraba en sus lectores; otra forma más del alfabetismo criminal, pues estos relatos “*también eran una lectura necesaria para entender*

³⁵ Martha Santillán Esqueda, “Mujeres delincuentes e imaginarios. Criminología, cine y nota roja en México, 1940-1950”, en *Artigos*, vol. 33, núm. 62 (2017), pp. 389-418.)

³⁶ *Ídem*.

³⁷ *Ídem*.

el vínculo roto entre crimen, verdad y justicia.”³⁸ Además, señala Piccato, le ayudaba a los lectores a entender a la ciudad y su paradójica relación entre la modernidad y un sistema represivo, y entender conceptos como justicia y violencia desde la perspectiva de los criminales y detectives privados, que incitó a una mirada crítica hacia el Estado³⁹, tal como lo había hecho la nota roja.

El espíritu negro que la novela negra mexicana tuvo desde su inicio, fue debido a la cercanía que tuvieron las artes nacionales a las estadounidenses después de la Gran Guerra, por no decir que han imitado sus modelos, como ocurrió con nuestro cine al emular el glamour de Hollywood y hasta su *star-system*. Las obras de los *duros* comenzaron a influenciar publicaciones nacionales de los cuarenta como Magazine de Policía, Seminario Policiaco o Mundo del Crimen, inclusive a Antonio Helú en sus Colecciones Policiacas y de Misterio.⁴⁰ Un poco antes, en 1937, llama mucho la atención que el mismo Helú adaptó al cine uno de sus libros, *La Obligación de Asesinar*, sin embargo, Guerrero menciona que no figura entre las primeras películas proto-noir, a pesar de ser una adaptación de una novela negra.⁴¹

Con todo lo anterior expuesto, se puede interpretar que, ya bien entrada la década de 1940, la base narrativa del cine negro mexicano ya estaba cimentada sobre la nota roja, pues las películas con temáticas noir, pasaron de ser tres en 1942 a cincuenta en 1950⁴², por los factores antes mencionados: la gran popularidad y éxito comercial de la nota roja entre los lectores mexicanos que fácilmente era transferible al éxito en la audiencia cinematográfica y la naturaleza interpretable a la ficción de los crímenes y sus actores expuestos en las crónicas y que correspondían a la nueva visión urbana y moderna de la Ciudad de México, así como los problemas que trajeron consigo, al mismo tiempo que se creaba un cine de reflejo social y crítica hacia el Estado, y en la periferia, una respuesta a las constantes narrativas campiranas de la Época de Oro.

³⁸ Piccato, *op. cit.*, p. 243

³⁹ *Ídem.*

⁴⁰ Guerrero, *op. cit.*, p. 175

⁴¹ *Ídem.*

⁴² Piccato, *op. cit.*, p. 101

El noir nacional, a comparación del estadounidense, no se quedaba únicamente en el relato de la ficción, sino que con toda esa corriente de influencias se convierte en una gran demostración de thrillers policiacos, una expresión artística de calidad y un cine de realidad, cuya ideología fue dejar en claro lo que la mala gestión gubernamental dejó a su pasó, haciéndolo a su estilo, desde la perspectiva criminal, pero sin dejar de lado una notable dosis de moralina⁴³, por ello los esfuerzos de censura de los funcionarios hacia este tipo de temáticas noir⁴⁴, por incitar a delinquir e invitar a los excesos de la baja moral.

Únicamente, lo que les restaba a los dramas negros de los cuarenta, era encontrar y perfeccionar una identidad estilística: La ciudad nocturna con sus juegos de luces y sombras y el realismo con el que narraban sus historias inspiradas en la nota roja. Finalmente, Pablo Piccato ofrece una postura sobre el éxito de la nota roja y que es interpretable como una razón más para ser motivo de influencia en el cine noir:

*“Lo que le daba coherencia a género en México era la forma en que las historias se desplegaban y narraban, y la manera en que la nota roja interactuaba con los lectores. La nota roja era la expresión periodística del antiguo interés por el crimen que inspiró a Posada y otros cronistas populares. Para mediados del siglo XX, el género conectó ese interés con la realidad objetiva de un sistema judicial y policiaco poco fiable. Por medio de imágenes y textos, la nota roja se convirtió en el cimiento del alfabetismo criminal. [...] No vendía miedo o pornografía, o por lo menos no sólo eso: le presentaba a un público de lectores críticos la realidad de violencia e impunidad que definía la vida urbana.”*⁴⁵

Hibridación genérica: Estilística, narrativa y realismo

Uno de los conceptos en los que he hecho más énfasis para entender al cine negro, además de sus narrativas de naturaleza criminal, y en el caso de México extraídas de la realidad, es

⁴³ Santillán Esqueda, *op. cit.*

⁴⁴ Piccato, *op. cit.*, p. 101

⁴⁵ *Ídem.*

el de la ciudad que, en este contexto, debe ser analizado como escenario, el cual, en colaboración con las técnicas fotográficas se establece como la base estilística del cine noir; y como un condicionante para el desarrollo de la trama y de los personajes. Teniendo, considero yo, el mismo peso en ambos ejes. Aunque cabe recalcar, desde mi perspectiva, el noir refleja estos dos conceptos desde su propio contexto histórico-cinematográfico, y el *neo-noir* desde el suyo, y este último crea una imagen fácilmente más legible o entendible de estos mismos conceptos: estilística y condicionante narrativo, sin embargo, para entenderlo en su totalidad los abordaré desde el noir y el *neo*.

En el noir, la importancia de la ciudad, en especial la nocturna, adquiere un valor como en ningún otro género o estilo, pues está sustentada en una narrativa de crítica y decadencia del sistema social, ambigüedad moral, crisis política y económica.⁴⁶ Y en correspondencia con la esencia del noir norteamericano y nacional y sus respectivos puntos de origen, la ciudad ya no es solamente el escenario que acompaña al protagonista a lo largo de sus aventuras, sino que marca profundamente su existencia y sus actitudes vitales, y como ocurre en la presentación y desarrollo de los personajes noir, habitualmente se le describe desoladora, pésima, y sin esperanza alguna.⁴⁷ Y me refiero primordialmente a la ciudad nocturna, puesto que, como se ha visto, de noche es cuando toda forma de crimen está en su mayor esplendor, y es a base de ello que salen a flote estas descripciones. Hay que recordar la visión de Bickle mientras maneja su taxi sobre la Nueva York nocturna, alega que “*todos los animales salen de noche*” –“prostitutas”, sodomitas, lo que para él son aberraciones sexuales identitarias, drogadictos, enfermos, *venal*⁴⁸ o corruptos, esperando que “*un día una gran lluvia venga y limpie toda esta escoria de las calles*”, probablemente refiriéndose a él mismo antes de tomar acción en la historia.

⁴⁶ Ezequiel Herrera Gil, “La ciudad en el cine negro español. España, carne de thriller desde los años ochenta”, en Ana Mejón, Farshad Zahedi y David Conti Imbert, Libro de Actas: *La ciudad: imágenes e imaginarios: Congreso interdisciplinar de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid*, Madrid, 2019, p. 639

⁴⁷ *Ibid.* p. 640

⁴⁸ El significado de *venal* no está del todo claro. Según Urban Dictionary es un término que cuando se usa en la jerga urbana puede referirse a lo corruptible, un homosexual o a simplemente a la intensificación de la humillación cuando se usa con un insulto. El resto de descripciones que hace el personaje se hacen con un lenguaje que responde a la naturaleza del espíritu noir de la cinta, soez. Consultado el 16/10/2023 en: Urban Dictionary: Venal.

La representación de la ciudad en el cine noir es la antítesis del campo, el cual, la cultura popular y el inconsciente colectivo lo perciben como el lugar donde se encuentran las raíces del todo y lo puro del ser humano⁴⁹, las cintas de la Época de Oro por ejemplo, se apegan a valores que de estos emanan, como ya se vio; pero las ciudades al ser artefactos artificiales, y a partir de la herencia económica e ideológica que dejó la Revolución Industrial nunca gozaron de buena reputación⁵⁰, porque la ciudad era vista como un instrumento por el cual, sus propias connotaciones negativas se transmitían al individuo. Pavés Borges da entender fácilmente el papel de la ciudad en esta misma línea:

“[...] las urbes se representaban como escenarios cambiantes, inestables y desposeídos de valores duraderos. La ciudad sometida a la tiranía del tiempo. Ese carácter volátil le confería una influencia séptica sobre sus habitantes. Así el buen salvaje, al ser arrancado de sus raíces y verse obligado a convivir en sociedad, inevitablemente se corrompe (...) la ciudad se convirtió en el símbolo de un capitalismo salvaje, industrializado y deshumanizado.”⁵¹

En este sentido, la ciudad se interpreta como la causante indirecta de sus propios males, la corrupción, las bajas pasiones y la ausencia de la moral que dan como producto el crimen y sus criminales, que al mismo tiempo otorgan el material necesario para ser trasladados al cine. Dicho de otra forma, la ciudad fragmentada es la productora de diversos personajes que, con sus atributos negativos los corrompe y los vuelve malos, y con ellos, lógicamente, su accionar. Y en casos en los que su accionar no responde a sus corruptibilidades, las tendencias maliciosas se ven reflejadas en otros apartados psicológicos o emocionales, convirtiéndolos así, en el estereotipo perfectamente aplicable al o los protagonistas noir. En el cine negro, la ciudad construye (o destruye) y moldea sus propios personajes, y con esto me refiero a que la ciudad deja de pintarse como escenario y toma relevancia en la narrativa, porque condiciona el actuar de los personajes, el actuar que de la

⁴⁹ Herrera Gil, *op. cit.*, p. 640

⁵⁰ *Ídem.*

⁵¹ Gonzalo Moisés Pavés Borges, “Los Ángeles: sobre un espejo roto”, en Francisco García Gómez (Coord.) *Ciudades de Cine*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 187-206

misma manera interactúa con otros personajes, tiene repercusión en sus decisiones y sentires, lo cual marca el cómo se enfrentan a la historia, afectando directamente en el desenlace.

Comúnmente, en las películas noir que muestran este tipo de ciudad, es la ciudad de Los Ángeles primordialmente, aunque también existen otros ejemplos de ciudades californianas como San Francisco, revisando las cintas noir de Alfred Hitchcock. En casos menos numerosos, Nueva York también toma protagonismo, aunque en cintas más recientes del *neo-noir*.

En los efectos de la ciudad en el *neo*, por ejemplo, es el desarrollo de Vincent Hanna en la mil veces mencionada *Heat* (1995), teniente de la división de Robo-Homicidios y perseguidor de la banda de McCauley, tiene en su haber una basta y exitosa experiencia en la policía que se deja ver a lo largo de toda la película. Al entregarle prácticamente toda su existencia a la persecución del crimen, su vida personal se desmorona, se convierte en una “zona de desastre”, y es causante de dos divorcios y una adicción a la cocaína⁵². En una escena con su decadente tercer matrimonio Justine, Hanna deja ver su sentir en relación a esto, - “*tengo que aferrarme a mi angustia. La preservó porque la necesito, me mantiene alerta, al límite. Donde tengo que estar*”, luego de que ella le reclamó que no estaba presente en su relación por estar persiguiendo criminales. - “*te dije cuando empezamos, nena, que ibas a tener que compartirme con toda esa gente mala y todos los eventos feos en este planeta*”, - “*esto no es compartir, son sobras*”, respondió Justine.

Lo que pasa con el personaje interpretado por Pacino, es que su auténtica pasión es la de perseguir criminales y desempeñarlo con profesionalismo, por eso es que siente admiración por Neil McCauley, porque los atracos que él realiza los hace con las mismas características que Hanna su trabajo. No obstante, al estar en constante contacto con criminales de todos los tipos, sufrió cambios en su psicología, pues no puede darse el lujo de

⁵² En la película nunca se ve o se dice que Vincent Hanna consume cocaína, sin embargo, hay referencias que dan a entender tal hecho, y que es la razón de ciertos comportamientos de Hanna en la cinta. En una ponencia de la Academia de los Oscar con el director *Michael Mann*, con los actores Robert De Niro y Al Pacino y Christopher Nolan como mediador, se revela que la decisión de Hanna de consumir cocaína fue de Pacino y Mann en conjunto, y se refieren al consumo como “*chips*” o “*picar*” cocaína, probablemente para no volverse del todo dependiente. También señalaron que hubo una escena que rápidamente mostraba la relación de Hanna con la droga, aunque terminó por no estar dentro de ningún corte de la película porque atraía mucho la intención, en palabras de Pacino y Mann. Consultado el 17/10/2023, en (858) *Heat* (1995) - Vincent and Neil - YouTube

estar tranquilo o en paz porque eso le costaría la vida, aunque esto represente estar muerto en vida, según Justine. De esta manera, Los Ángeles, y toda la violencia que en ella se aloja, repercute en las acciones de Hanna: perseguir con profesionalismo a los criminales, y en sus emociones: mantenerse siempre alerta y angustiado para desarrollar lo primero. Estos efectos, con alguna razonable diferencia, se aplican para McCauley.

En otro ejemplo que me parece original es en *Oldboy* (2003) de Park Chan-wook. El protagonista Oh Dae-su luego de ser liberado de esa “celda-habitación” después de 15 años, tiene que enfrentarse, además de muchas otras cosas, al inevitable paso del tiempo, por ejemplo, en la escena de la primera pelea callejera que tiene con los pandilleros debajo del puente, los insultos de la nueva jerga urbana coreana no son de su comprensión. O la secuencia en el techo justo después de su liberación cuando se encuentra con el suicida y que marca su primera interacción humana en más de una década; al momento de sostenerlo de la corbata para impedir su caída, Oh Dae-su se refamiliariza con su antiguo barrio, ahora más urbanizado y moderno, y las nuevas edificaciones que nota, lo ayudan a reconstruir el momento y localización de su secuestro en los primeros minutos de la cinta, cosa que le ofrece los primeros pasos de inicio a su venganza; y me parece interesante que los sonidos ambientales también ayudan a reforzar la idea del paso del tiempo y lo cambiante de la ciudad: el viento opacado por el bullicio del tráfico a lo lejos, los taladros de las construcciones aledañas y demás sonidos de una agitada ciudad. Además, todas las expresiones modernas y tecnológicas con las que los protagonistas interactúan a lo largo de toda su travesía por la ciudad, son una evidencia más del contraste de su pasado con la urbe moderna insaciable de cambio que los condiciona para conseguir su venganza, en el caso de Oh Dae-su.

En *Drive* (2011) de Nicolas Windin Refen, Los Ángeles y su profunda sensación como personaje en la trama, es un ejemplo que se alinea a los dos anteriores, con tan sólo ver la secuencia del robo inicial y la persecución policiaca se puede hacer una lectura del Conductor y su estrecha relación con las calles locales; es una muestra de su profesión legítima, pero también del profesionalismo resultante de conocer a la perfección la ciudad. No obstante, la sensación que acabo de mencionar es debido a la gran cantidad de planos y secuencias que protagoniza la Los Ángeles nocturna, como si se tratase de una persona silente

y misteriosa que observa cada aspecto del Conductor. Llega a sentirse, incluso, como si esos planos del centro de la ciudad en conjunción con los lentos movimientos de cámara, pudiesen ver a los ojos al espectador con una mirada profunda. Es una fórmula clásica que se siente novedosa, de incluir a la gran urbe dentro de sus narrativas, pero que con la utilización del recurso fotográfico y la propia visión y estilo del director, al combinarse con todos los elementos que se han visto a lo largo de este capítulo, empieza a tomar fuerza la estilística del noir y el *neo-noir*.

Las dos noir están sujetas a su propio tiempo y, por ende, a sus propios recursos y técnicas cinematográficas. Las dos, además están sustentadas en las visiones de sus propios creadores, en las que, no necesariamente por ver un detective o policía en la pantalla se está viendo un noir, sino que, recordando a Schrader, son sutilezas de tono y modo lo que definen si es un noir o no⁵³, lo que da de cierta manera, rienda suelta a la creatividad estilística de los dramas negros. Si no fuese así, todos habrían hecho la misma película.

La estilística en las dos noir, no es simplemente las generalidades del canon: un detective de moral ambivalente, vestido con traje y sombrero y sobre ellos una gabardina larga, siempre con un cigarrillo, que mira a través de las persianas de la ventana de su oficina con contrastada iluminación, con una visión fatalista y deprimente de la vida, desesperanzado hasta la llegada de la femme fatal, motivadora de una u otra forma del crimen a resolver, mientras que en el exterior resaltan escenas nocturnas de calles mojadas y solitarias⁵⁴. La estilística vas más allá de eso, aunque sí es determinante en la construcción de un estereotipo del cine negro. Por eso mi postura de definir a las dos noir en su base estilística con la ciudad, porque todas estas características estereotipadas pueden o no estar, y, según dichas sutilezas definirán al drama negro, pero la ciudad casi siempre ofrecerá lecturas sobre sus personajes y sus narrativas que, con la ayuda del director de fotografía estas serán reforzadas al mismo tiempo que son estilizadas.

Sin reiterar el primer capítulo en el que se expuso la influencia expresionista en las técnicas fotográficas del cine noir, se sabe que el *neo* aún mantiene lazos con ella, como se

⁵³ Schrader, *op. cit.*, p. 2

⁵⁴ Enric Sullà, “Sobre la formación del canon del cine negro”, en *452°F: Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. 3 (2010), pp. 13-28. Consultado el 18/10/2023 en 03_452f_mono_sulla_trad_ES.indd

puede apreciar en la fotografía de *Heat*, de mano de Dante Spinotti, en la de *Blade Runner* (1982) por Jordan Cronenweth, *Nightcrawler* (2014) fotografiada por Robert Elswit, *Carlito's Way* (1993) con la cinematografía de Stephen H. Burum, *Chinatown* (1974) por John A. Alonzo, o la interpretación de Robert Rodriguez y Frank Miller con *Sin City* (2005), fotografiada por el mismo Rodriguez, y que también sirve para ejemplificar el estereotipo del cine negro. En estas cintas todavía se puede ver cierta influencia expresionista de marcadas luces y sombras matizadas por el elemento citadino, pero más modernizada, con más preponderancia y presencia física de esta última, creando de esta manera, un imaginario popular de la permanencia del contraste lumínico en una gran ciudad nocturna que, como acabo de mencionar, en el noir clásico aparece, sí, pero desde su propio contexto de representación, y el *neo* desde el suyo, que, creo yo, por la proliferación e incremento de la popularidad entre el gremio cinematográfico y, años más tarde entre el público en general, de los dramas oscuros, y sobre todo, por la mejora de las herramientas y tecnologías en la industria, el *neo* representó mejor en imágenes esta base estilística, que son una forma complementaria en las sutilezas sugeridas por Schrader en la definición del cine negro.

Por hibridación genérica se entiende la combinación de dos géneros narrativos, y con la ciudad y su presencia en la narrativa y su manejo estético, en conjunto con las sutilezas de Schrader, definidas como la base estilística del noir en la bolsa, por otra parte, corresponde explorar otra característica del estilo que me parece interesante: el realismo, y como elemento complementario o definitorio en la experiencia noir. Si bien, ni el realismo ni la estilística son géneros dentro del cine, son propiedades que responden al tipo de película independientemente de su género. Existen películas que son bellas o tienen un distintivo visual, pero que el realismo no es su fuerte o que se ve opacado por su propia estética, que el marco de su razón de ser no le permite explorar el realismo de sus relatos, es decir, hay películas que, por comprometerse a cumplir con un género o estilo, sus posibilidades narrativas se ven limitadas, por ejemplo, la filmografía de Wes Anderson está basada en esta idea. En cambio, hay quienes sacrifican género, estilo y cualquier otro tipo de representación para reforzar la narrativa y lo que ella requiera. Y es en este marco que entra el cine noir, porque, como se vio en párrafos arriba, los elementos estereotípicos pueden o no estar en conveniencia de la historia que se quiere contar, por eso es común ver que estos dramas oscuros rozan con otros géneros, como el que probablemente es el más famoso; el *heist*. El

noir resulta ser más flexible, probablemente porque no es un género como tal, y su marco de referencia al ser más amplio, le permite abarcar elementos de otros estilos o géneros, entre ellos, el realismo. Por ello me refiero a este apartado como hibridación genérica.

Muchas veces, en los dramas negros, tanto nacionales como internacionales, la violencia es una recurrencia, y en el caso mexicano, la representación realista de la violencia es por influencia de la nota roja y por su esencia fatalista misma. Es decir, en su afán de retratar la realidad del crimen de la Ciudad de México, al mismo tiempo que sirve como una crítica social y hacia el Estado, dejando de lado las convenciones de criterios temáticos, argumentales y formales, hace una representación realista de la violencia, porque así paso en realidad el hecho. Su realismo es el resultado de ser un cine de reflejo que critica el contexto social, histórico y político.⁵⁵ Es realista no por capricho, sino porque se nutre en su base narrativa de la nota roja, y ocurre en la ciudad bajo sus trastornos que repercuten en los personajes y en sus vidas, y por tanto, en el espectador, porque estos dramas negros y su realismo proporcionan a los espectadores formas de disfrutar la fantasía de la violencia y la violación de la ley, ofreciéndole un placer prohibido y su castigo; les otorga tanto la transgresión como el regreso a la conformidad, aliviando así sus ansiedades sobre las normales sociales⁵⁶. Además de la representación realista de los crímenes, el noir mexicano también muestra en esta línea a sus personajes y sus desarrollos, así como sus interacciones con todo lo que los rodea, sus diálogos, motivaciones, acciones y consecuencias, romances, peleas, inclusive atracos, “que conllevan un perjuicio, un daño, que implica una agresión y que se dan y se reproducen siempre en el ámbito de lo social.”⁵⁷

Sánchez Zapatero también le atribuye al cine negro que, la densidad de sus narrativas parece motivada por su intención pragmática de mostrar la complejidad de la realidad⁵⁸. Por su lado, García Mainar sugiere que el énfasis del estilo en el cine negro representa un desafío a los elementos genéricos tradicionales y a la estética realista del mismo, que da como

⁵⁵ Javier Sánchez Zapatero y María Marcos Ramos, “La representación de la sociedad en el cine negro: Enrique Urbizu y La Caja 507”, en *Tonos Digital*, núm. 27 (2014), p. 2. Consultado el 23/10/2023, en Sánchez Zapatero (tonosdigital.es)

⁵⁶ Luis M. García Mainar, “Generic hybridity, Style and film noir in Michael Mann’s *Heat* (1995)”, en *Barcelona english language and literature studies*, núm. 17 (2008), p. 3. Consultado el 23/10/2013, en Vista de Generic Hybridity, Style and Film Noir in Michael Mann's *Heat* (1995) (raco.cat)

⁵⁷ Zapatero y Ramos, *op. cit.* p. 3

⁵⁸ *Ídem.*

resultado textos híbridos, puesto que la fotografía en blanco y negro asociada con el estilo noir le dio legitimidad, pues era por sí misma una fuente de resonancia compleja que produjo los efectos contradictorios de un realismo descarnado y un refinamiento estético⁵⁹. El énfasis estilístico contribuye a la hibridación y complejidad del noir, no canalizando la elección de películas de convenciones genéricas dispares disponibles, sino articulando la convención del noir con otras convenciones, en este caso, los modos estéticos de realismo y estilización. Desde este punto de vista, el estilo sería central no sólo para la hibridación intrínseca de las cintas noir, sino también para la hibridación general del cine negro con otras formas de representación⁶⁰.

Hasta aquí, los posicionamientos sobre la fuente del realismo en el noir parten desde dos de sus ejes constitutivos, sus narrativas y desde del estilo, pero ambas convergen en la flexibilidad del noir y su facilidad para acceder a otras convenciones genéricas, otorgándole posibilidades híbridas para enriquecer sus motivos narrativos sin perder su estilo definitorio, cuyas características estilísticas son las mismas que propician tal hibridación, dando como resultado un canon de realismo y sofisticación estilística⁶¹, que son parte de su esencia por naturaleza, independientemente de la tendencia genérica que llegue a tener la cinta. La forma define el contenido, y con ello, el realismo del noir es un resultado de su carácter intrínseco de la búsqueda de su base estilística por otras convenciones.

Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón: Cine negro a la mexicana

Ya explorado el origen de las narrativas en el noir mexicano y su base estilística canónica, el trabajo de Galindo y Gavaldón parte desde su misma interpretación de los mismos, pero desde diferente perspectiva, tomando en cuenta sus trayectorias en la industria estadounidense y nacional, sus referentes de influencia y su misma “mexicanidad”, que los ayudó a forjar la serie noir nacional de los cuarenta y cincuenta en correspondencia de las primeras aproximaciones al estilo aportadas por Bohr. No es que el trabajo de estos dos

⁵⁹ García Mainar, *op. cit.*, p. 4

⁶⁰ *Ídem.*

⁶¹ *Ibid.* p. 6

directores desde el principio y hasta el final de su carrera se haya caracterizado por pertenecer al drama negro, pero sí coincidieron con la proliferación del más auténtico noir norteamericano trasladándolo a este lado de la frontera, respondiendo de manera paralela al periodo, con aproximaciones que ofrecían una breve idea de lo que estaba por venir y la posterior consolidación del estilo en México. Sólo la parte de sus filmografías que coincide con la era dorada del noir es el motivo de estudio de, parcialmente este subcapítulo y del siguiente en su totalidad, pues dentro de su prologada ruta cinematográfica existen películas con todo tipo de temáticas. De hecho, es de cultura general mexicana saber que la cinta más reconocida de Gavaldón sea *Macario* (1960) y de Galindo, *Una Familia de Tantas* (1949), películas que poco a nada tienen que ver con el noir a pesar de estar muy próximas a esta era.

Héctor Alejandro Galindo Amezcua nació el 14 de enero de 1904 en Monterrey Nuevo León, pero desde niño emigró junto a su familia a la hoy Ciudad de México donde se enamoraría del cine por influencia del productor Germán Camus y el estudio México Films a donde Galindo asistía a los rodajes de distintas películas, y pronto en su adolescencia ayudaría en los rodajes sin paga, pero que con esa intención se codearía con figuras importantes de la industria de la época como Ernesto Vollrath y Ezequiel Carrasco⁶², además de iniciar su familiarización con los procesos cinematográficos. Paralelamente abandonó sus estudios odontológicos de la UNAM para trasladarse a Los Ángeles, donde lograría el grueso de su experiencia comenzada en México, al entrar por casualidad a algunos de los grandes estudios de la época en Hollywood, la Famous Player, próximamente la Paramount, Columbia Pictures y la Metro Goldwyn Mayer en diversos cargos: editor, laboratorista fílmico, adaptador, traductor y guionista⁶³. Luego del *crack* de 1929 volvería a una industria nacional en acelerado crecimiento a aplicar todos los conocimientos adquiridos en Estados Unidos, pues una vez aquí su carrera como director, guionista y argumentista entraría en vigor. Luego de un breve episodio en la radio, debutaría como guionista en la primera película a color mexicana *La Isla Maldita* (1934) de Boris Maicon y como director de largometrajes con *Almas Rebeldes* (1937)⁶⁴. A partir de esta cinta, la obra de Galindo iría cada vez más en

⁶² Aviña, *op. cit.*, p. 103

⁶³ *Ibid.* p. 104

⁶⁴ *Ídem.*

ascenso hasta convertirse en uno de los directores y escritores con más reconocimiento artístico de la historia del cine nacional.

La filmografía de Galindo, además de verse influenciada en lo creativo por su prematuro paso por los estudios y la experiencia adquirida en Hollywood, también se vería afectada por su propia historia personal. El fallecimiento de su padre durante la niñez lo obligó a él y a su familia a trabajar y propició su entrada a la escuela pública, en donde encontraría, según él, discriminación por su tez blanca, pero, sobre todo, la diferencia de clases,⁶⁵ por ello, en su filmografía avivó una ciudad de “*desvelo, alcohol, cabaret, crimen, caída y resurgimiento, insomne pero trabajadora, cómica y trágica, prolífica a la historias populares donde choferes, taqueros, boxeadores, familias, el ciudadano de a pie es el héroe y antihéroe, celebrado y criticado al mismo tiempo*”⁶⁶, creando, probablemente sin darse cuenta, una obra que aproxima al espectador y cualquier otro científico social, a una fuente de lecturas no sólo cinematográficas, sino sociales y psicológicas de la capital en la época⁶⁷, por ser parte de la misma, y desde diferentes tintes, como el melodrama, la comedia, el suspenso, el cine policiaco, los relatos de barrio y aventureras, inclusive el horror, pero, desde el eje que sea, hace una entusiasta representación de los problemas de la urbe⁶⁸.

Esta obsesión por los relatos de la ciudad, a la par de su insistente intención de mostrar los contrastes entre el rancho y la capital y sus respectivos rasgos subculturales, la popularidad del cabaretismo, su exploración de la carne, la mente y el crimen, ofrecieron a la industria y a la historia del cine mexicano, una de las filmografías más reflexivas e inteligentes⁶⁹, mismas características que aproximaron a Galindo, a su propuesta noir, motivado por la realidad que los diarios de nota roja exponían en sus páginas, tal como se vio en el caso que influenció *Mientras México Duerme*, aunado a su deseo, formación e historia personal de contar un puñado de historias como respuesta a las de la Época de Oro,

⁶⁵ *Ídem.*

⁶⁶ Tanius Karam Cárdenas, “Alejandro Galindo: *Campeón sin corona* (1945)” en Christian Wehr (ed.), *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2016, p. 160

⁶⁷ *Ídem.*

⁶⁸ Aviña, *op. cit.*, p. 104

⁶⁹ *Ídem.*

resultando en un cine de reflejo y crítica social y estatal al más puro sentido negro. De hecho, la gran trayectoria y aportaciones de Galindo al noir mexicano, Aviña las define como:

“[...] pese a los antecedentes impuestos por José Bohr, es propiamente Alejandro Galindo quien impone el sentido noir a un incipiente cine policiaco donde los sentimientos de frustración tienen un peso dramático muy fuerte, al igual que la utilización de la imagen, la luz, el claroscuro y las consecuencias emocionales del crimen”.⁷⁰

Se trata del auténtico iniciador del noir nacional, aunque en el siguiente capítulo corresponde demostrarlo en la práctica.



43. Alejandro Galindo en 1945

Mientras que se considera a Galindo como precursor y autor intelectual del estilo noir en México, por su parte Roberto Gavaldón, sería el encargado de continuar, a la larga, la

⁷⁰ *Ibid.* p. 104

herencia dejada por el primero. Aunque, certeramente compartieron la misma línea temporal, sería Gavaldón el que extendería las cintas noir hasta finales de los cincuenta.

Ciudad Jiménez, Chihuahua, 7 de junio de 1909, nació Roberto Gavaldón, y desde muy joven compartió aspectos de su vida con Galindo. Cuando niño, él y su familia emigraron a la ciudad capital, y en su adolescencia se dirigió a Los Ángeles a estudiar odontología, pero el furor cinematográfico del Hollywood de la época lo empezó a contagiar de la fiebre del cine, tanto que, haría se debut como extra en cintas de directores como Gregory La Cava, y con a su regreso a México alrededor de los 23 años, mantuvo relación con el cine, ya no sólo como extra, sino desde detrás de la cámara como utilero, anotador, incipiente guionista y asistente de dirección de realizadores como Gabriel Soria en *Chucho el Roto* (1943), *Jack Conway* y los no acreditados Howard Hawks y William A. Wellman en *Viva Villa!* (1934), y José Bohr en *Marihuana, el monstruo verde* (1936)⁷¹, hasta debutar como director en 1945 con *La Barraca*. Además, fue un hombre que estuvo consciente del tiempo convulso en el que vivió, de movientes obreros, crisis política y económica, ciudades y crimen, tal como reflejan sus películas sobre el México urbano⁷², y sus acciones en referencia a la lucha sindical por los derechos laborales y sin corrupción, así como formar parte del grupo fundador de la Academia de Cine de México⁷³.

La incursión del chihuahuense en el noir inicia con Bohr y su *Marihuana*, pues como su asistente de dirección tuvo los primeros vistazos de un cine de crimen expresionista, muy cerca de reflejar los problemas del país, de mano de un realizador de mundo con influencia en estas mismas bases, y que, a partir de ellas, el propio Gavaldón las tomó como influencia y al mismo Bohr dentro de su propia expedición noir. Como se mencionó más arriba, no es que la totalidad de las cintas de Roberto Gavaldón quepan dentro del drama negro en México, puesto que al ser parte de la Época de Oro, y al igual que Galindo, inevitablemente correspondió a ella con películas de ambiente rural y folclorismo, pero que contribuyeron a su prestigio comercial⁷⁴, ejercicios que, como suele ocurrir en el cine de industria, tienen

⁷¹ *Ibid.* p. 131-132

⁷² Gregorio Belinchón, “Roberto Gavaldón, la leyenda del cineasta olvidado”, en *El País*, sept. 2019, consultado el 30/10/2023 en: Roberto Gavaldón, la leyenda del cineasta olvidado | Cultura | EL PAÍS (elpais.com)

⁷³ *Ídem.*

⁷⁴ Aviña, *op. cit.*, p. 133

peso, pero muchas veces ese éxito comercial logra crear un pase efectivo para el director incursionar en cintas más personales, más autorales, artísticas o que no se alinean con las convenciones del cine de gran distribución, como el cine noir. Se trata de un voto de confianza del estudio hacia el prestigio y visión artística del director y que Gavaldón usaría para iniciarse en el cine negro.

Respectivamente, las cintas previas o paralelas al noir, cuyos éxitos, ya sean comerciales, entre el público o la crítica, pero que ayudaron a forjar una carrera tanto negra como cinematográfica en ambos realizadores, se encuentran por lado de Galindo: *Una Familia de Tantas* (1948) con un tinte entusiasta alemanista⁷⁵, *Campeón sin Corona* (1945), probablemente, junto con la anterior, su película más famosa, *Esquina Bajan...!* (1948), *Hay lugar para... dos!* (1949), y *Espaldas Mojadas* (1955) con un corte más crítico social y político⁷⁶. Por parte de Gavaldón: *El Rebozo de la Soledad* (1952), *La Barraca* (1945), *Rosauero Castro* (1950), una película contestataria al discurso oficial alemanista, *Las Tres Perfectas Casadas* (1953), y la mítica *Macario* (1960), y así hasta ambos converger en sus primeras aproximaciones noir, cintas con tímidos tintes negros y finalmente consolidarlos y perfeccionarlos en la serie noir nacional de los cuarenta y cincuenta.

Por el otro lado de sus cintas más convencionales, las películas que comenzaron a propiciar los primeros latidos noir, en correspondencia con la obra de Bohr, tienen que ver con la influencia que la nota roja ejerció en los guiones y argumentos, desde distintos canales. Por ejemplo, Galindo investigó, se influenció y adaptó diversos hechos narrados por los diarios para los guiones de la ya mencionada *Mientras México Duerme y Cuatro Contra el Mundo* (1950), entre otras; Gavaldón también, además de escribir muchos de sus propios guiones, también sostuvo una amplia colaboración de escritura con el periodista y novelista José Revueltas, autor de notas rojas, aunque estas cintas y duplas influenciadas son parte ya del noir nacional en forma. Rafael Aviña en *Mex Noir* hizo contribuciones con respecto al trayecto de ambos directores en la línea pre-noir y noir, por ejemplo, señala que las primeras aproximaciones del regiomontano son apreciables, además de lo logrado en su cinta de 1938, en *El Rápido de las 9.15* (1941), *Virgen de Medianoche* (1942) y *Konga Roja* (1943), cuyo

⁷⁵ *Ibid.* p. 105

⁷⁶ *Ídem.*

tinte e intrigantes elementos son propicios para desarrollar un noir policial, pero en palabras de Aviña, Galindo y sus argumentos evitan sumergirse en relatos oscuros de crimen y corrupción para optar por una historia de entretenimiento y suspenso convencional⁷⁷, pero aun así mantienen una conexión policiaca en su subtrama relacionable con la obra de Bohr⁷⁸, además de una clara presencia del subversivo claroscuro con la fotografía de Gabriel Figueroa y Víctor Herrera. Roberto Gavaldón expone sus primeras aproximaciones con *El Socio* (1945), y su clásico relato del protagonista “enfrentado a una sociedad hipócrita, la obsesión por el triunfo social y sus ‘recompensas’: dinero, sexo, poder, respeto y triunfo público”⁷⁹, y su trágico final en la novela original escrita por Jenaro Prieto, y el emotivo en la adaptación de Gavaldón. *El Socio* inaugura la pronta trayectoria de su director en su previa incursión noir, y aunque corre con una suerte parecida a las aproximaciones de Galindo, los primeros latidos negros son reconocibles, puesto que su manejo de los elementos urbanos traducidos a espacios opresivos, el diseño de producción, las actuaciones y la fotografía de Raúl Martínez Solares dan una gran impresión de lo que estaba por venir; y aunque se trata de la primer gran aportación del chihuahuense a la construcción del noir, “quizá en manos de guionistas y argumentistas como José Revueltas o Luis Spota, en breve colaboradores importantes de Gavaldón, *El Socio* pudo haberse convertido en el primer gran drama negro del cineasta”⁸⁰.

Sometiendo estas películas al análisis superficial, en colaboración con las contribuciones de Aviña, es apreciable, ya no la presencia única de los elementos que, bajo las circunstancias correctas, pueden ser constitutivas del noir, sino cómo estos comienzan a ser tratados bajo la estilística del noir, a manera de aproximación, como se ha dicho múltiples veces, ofreciendo la posibilidad a futuro de la hibridación. Es decir, en estas aproximaciones se ven los elementos eje de un noir, pero aún no tratados bajo las sutilezas de tono y modo o no atestiguando su completo compromiso en la exploración del crimen y corrupción, así como otras constituciones estilísticas del mismo, como las ciudades y su tratamiento estético, y otros espacios que influyen en la trama y sus personajes, además de responder a la

⁷⁷ *Ibid.* p. 109

⁷⁸ *Ídem.*

⁷⁹ *Ibid.* p. 133

⁸⁰ *Ibid.* p. 138

verosimilitud de la historia. Los elementos están presentes, pero todavía no existe un cordón negro que los ate entre sí, las cintas que están por venir se encargan, en realidad, de pavimentar el camino que las primeras aproximaciones abrieron a manera de brecha, más o menos parecido al fenómeno estadounidense, ya sólo queda perfeccionar lo que se tiene en las manos.

En breve, las próximas cintas de ambos cineastas, ejerciendo su trabajo de perfeccionamiento narrativo y estilístico, comienza de manera formal la serie noir nacional, cintas que serán analizadas a profundidad en el siguiente capítulo, para hacer seguimiento además de los elementos noir, dicho faltante para determinarlos propiamente dentro del cine noir, y hacer seguimiento de la influencia de la nota roja y estilística noir establecida por los norteamericanos en las cintas de Galindo y Gavaldón y cómo responden a dichas influencias a través de su propia visión e interpretación de todo lo visto en este capítulo. Algunas de las películas a analizar se encuentran entre las más famosas de sus filmografías como *La Otra* (1946) *La Diosa Arrodillada* (1947) y *Los Fernández de Peralvillo* (1952), por mencionar algunos ejemplos, pero que, en opinión de críticos, historiadores, y expertos cinematográficos, ofrecen la aportación más mexicana al cine noir.



44. Roberto Gavaldón filmando *La Otra* (1946) en Lecumberri. 1946

V

La Serie Noir Nacional

- "No te quedes en la luz, ven un momento a la sombra-, -... Estoy en ella. En la más completa de las sombras-
."

Diálogo entre Lucía y Alejandro. *Crepúsculo* (1945) de *Julio Bracho*.

El trabajo de Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón en el proceso creativo del noir mexicano que tiene sus primeros destellos desde *Mientras México Duerme* (1938), *El Rápido de las 9.15* (1941) y *El Socio* (1945), solamente era el primer paso hacia su total comprensión y realización del drama negro y todos los ejes narrativos y estilísticos que lo conforman; ya para 1945 y como dictan sus obras posteriores, el estilo negro terminó por ser de su completo entendimiento; el cómo se estructuraba desde el crimen y cuáles eran las emociones y repercusiones que de él emanaban, así como la base estilística para aplicarlo a sus cintas y lograr una razonable correspondencia con sus homólogos estadounidenses, aunque con diferencias que tienen que ver con la propia cultura y la historia del cine en cada país, como se vio en capítulos anteriores. Con ello, se pretende afirmar o negar el segundo objetivo específico estipulado en la introducción de este proyecto, y al mismo tiempo, apoyar o refutar la postura de Rafael Aviña en *Mex Noir* sobre sus estudios en referencia a que algunas de las cintas aquí mencionadas son o no, cine noir.

Este capítulo tiene como objetivo analizar películas desde principios de los cuarenta hasta mediados de los cincuenta, y que algunas de ellas forman parte de la filmografía no solamente de Galindo y Gavaldón, sino de algunos otros directores como Julio Bracho, desde una perspectiva más inclinada hacia lo cinematográfico; la dirección, el guion, la fotografía, el montaje y demás recursos que conforman el lenguaje cinematográfico, para lograr el objetivo antes mencionado. Y cabe recalcar, la decisión de análisis desde esta vertiente es necesaria para cumplir con dicho objetivo, pues las películas, muchas veces son tomadas

como documentos históricos, y pude que en parte sí, dependiendo del enfoque, pero tomar como verdadero o falso el contenido del guion en referencia a lo que relata, bajo los ojos incorrectos, les resta valor, cuando una cinta lo tiene por sí mismo, por lo que es, una película. Una buena película se basa en el lenguaje cinematográfico, y desde él, los análisis que aquí se expondrán serán para llegar a una conclusión histórica.

También, como fue de conocimiento en la parte teórica de la introducción de este proyecto, la obra de Rafael Aviña sirve como guía metodológica para el seleccionado de las películas a analizar. A lo largo de su sexto y séptimo capítulo, “Alejandro Galindo y la serie *noir*” y “Roberto Gavaldón, Luis Spota y José Revueltas”, respectivamente, hace menciones que ayudaron a esta investigación a discernir entre las aproximaciones al *noir* mexicano y las películas que se asocian con la completa correspondencia de sus elementos al estilo. Las aproximaciones son mencionadas con recurrencia en capítulos anteriores, y las que Aviña específicamente considera como cine negro mexicano y que, por lo mismo, son aquí motivo de análisis son las siguientes: *Distinto Amanecer* (1943) de Julio Bracho, *Crepúsculo* (1945) de él mismo, *La Otra* (1946), *La Diosa Arrodillada* (1947), ambas de Roberto Gavaldón, *Salón México* (1948) de Emilio “El Indio” Fernández, *Que Dios me Perdone* (1948) de Tito Davinson, *Cuatro Contra el Mundo* (1950) de Alejandro Galindo, *En la Palma de tu Mano* (1951), *La Noche Avanza* (1952), ambas también de Gavaldón, y *Los Fernández de Peralvillo* (1954) igualmente de Galindo. Gracias a sus investigaciones, el panorama negro en México es más apreciable, y deja ver el camino que el estilo tomó en nuestro país, abriendo paso a investigaciones como esta para saber cuáles películas se acercan o forman parte de lo asociable con lo *noir* y por qué. Solo queda someterlo a juicio.

Es necesario aclarar que, las afirmaciones sobre las próximas películas están mucho más cerca de confirmar que lo que se está viendo se trata de cine *noir*, cosa a afirmar o negar, pero también se debe entender a esta serie de películas como una interpretación del fenómeno norteamericano desde lo mexicano, desde la visión nacional de corrupción, crisis económica y política, pobreza y crimen como foco de origen en comparación a los motivos hollywoodenses; como un evento de apropiación cultural, como ocurre y ha ocurrido con otras países sobre sus interpretaciones del *noir*. El caso mexicano, solamente es una versión y una reproducción más del estilo original, desde su perspectiva e historia propia, pero que,

aun así, mantiene los mismos lazos espirituales como su homónimo del norte. Por eso es importante no esperar la copia y pega de las películas norteamericanas a los formatos nacionales; cada una tiene identidad propia y, por tanto, una propuesta distinta, desde una misma base pues, contrario a esto, todos habrían hecho la misma película.

Las imágenes son capturas de pantalla de las películas que están disponibles en YouTube al momento de redactar este trabajo. Su uso es únicamente con fines académicos.

***Distinto Amanecer* (1943) Julio Bracho**

Con dirección de Bracho, adaptada por él mismo de *La Vida Conyugal* de Max Aub, y estrenada en 1943 a través de Films Mundiales, es que se inaugura la serie noir nacional en forma y como menciona Rafael Aviña en *El otro cine noir de los cuarenta*¹. Con Pedro Armendáriz como Octavio, Andrea Palma como Julieta y Alberto Galán como Ignacio Elizalde, la historia de *Distinto Amanecer*, relata el reencuentro entre tres amigos de la universidad y un triángulo amoroso de por medio; Octavio siempre estuvo enamorado de Julieta, pero no lo reconoció hasta que Ignacio se casó con ella; luego de estar separados por un tiempo, los tintes de lucha socialista de la película los reencuentra y pronto se ven envueltos en el crimen y corrupción, cuya persecución se verá dramatizada por el apartado romántico de la cinta.

Durante los primeros segundos luego del número musical de los créditos iniciales, lucen tomas urbanas de una agitada, al mismo tiempo que cultural y moderna Ciudad de México que son, de hecho, muy contrastantes con lo que está por venir, hasta desembocar con las imágenes de la carta sindical, el eje central del drama, llegando a la oficina de correos; ni siquiera el encabezado “Armando Ruelas asesinado en el correo” en los periódicos rompe con la armonía que la música alegre proyecta a la primera secuencia; la transición del día a la noche se notifica con los anuncios luminosos de distintos comercios resaltando de entre la oscuridad, que recuerdan a la secuencia de arribo de Michael Corleone a Las Vegas en *El Padrino* (1972). No es hasta la primera aparición de Octavio en pantalla, viajando en autobús

¹ *Ibid.* p. 180

mientras lee dicho encabezado y se percata del hombre de anteojos negros que lo persigue, que el tono y sutilmente el ritmo, cambian al misterio, a la intriga pausada.

Jorge Ruiz, el espía encargado de seguirle los pasos a Octavio, debe asesinarlo para impedir que recoja la carta sindical en la oficina de correos y con ello inicia a la película progresivamente al crimen. Las escenas de dichas persecuciones nocturnas, en el bus, en la calle, en el cine donde se refugia Octavio y en cuyas butacas se reencuentra con Julieta y demás lugares, aunado al riguroso trabajo de espionaje de Ruiz, es que la cinta se va presentando a sí misma como un thriller de espionaje de talla de las películas de Alan J. Pakula, y que evoca a ese inolvidable antagonista en *The French Connection* (1971) de William Friedkin, o la secuencia de la misma naturaleza en la Nueva York de *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick.



45. Octavio se percata del espía.



46.



47. Ruiz, el espía.



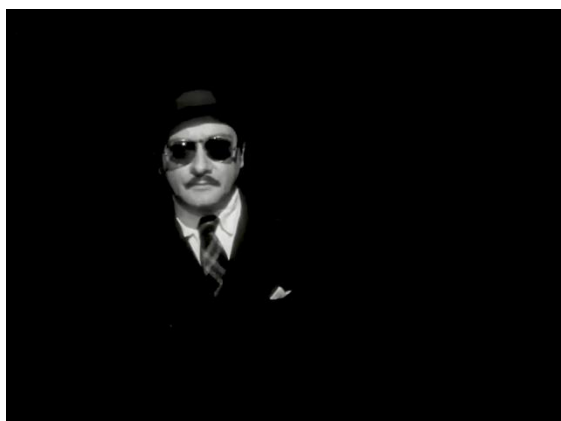
48.



49.



50.



51.

De nueva cuenta, y como ocurrió en *Marihuana, el monstruo verde* (1936), el aura oscurecida alrededor de los personajes, en especial de Ruiz, representa el crimen y el embrollo político en el que Octavio ya está inmerso, mismo que pronto sus compañeros compartirán. Subsecuentemente, la progresiva inmersión de los personajes en la trama criminal no se expresa tanto a través de la fotografía de Gabriel Figueroa, notablemente expresionista, sino por medio del desarrollo del guion y sus personajes, confirmando sus acciones y sentires con el uso de la música a cargo de Raúl Lavista y Manuel Esperón, pero, sobre todo, por el sutil desarrollo del tono misterioso y fatalista que se va desplegando a lo largo de lo mencionado. Es esta secuencia de persecución es la iniciadora de dicho tono y ritmo que, es la que contrasta con el *opening*, aunque es modesta en la progresión de las sutilezas noir, hasta, más o menos, un cuarto de la película, continúa presentándose como una suerte de thriller de espías con tonos políticos.

Después de la escena del reencuentro entre Octavio y Julieta en el cine y su posterior huida, el trabajo de Ruiz ya no se limita a seguirlo a él, sino también a ella y a Ignacio, en su propia casa, incluso. El trabajo del espía es cada vez más evidente y cínico; persigue a Julieta al comprar pan hasta dar con su hogar y presentarse a sí mismo en la puerta ante Ignacio como “empleado del Departamento de luz y fuerza motriz”, excusa para inspeccionar el lugar en busca de Octavio. Evidentemente, los protagonistas no caen en su jugada, pero aun así se le da entrada, aunque los motivos no quedan del todo claros. Y como ocurre en el imaginario de las cintas de espionaje, tal personaje es inteligente, escurridizo y cuenta con el material necesario para pasar desapercibido y sus engaños ejerzan mejor desempeño, como su tarjeta de presentación, la cual, por medio de la manipulación, convence a Ignacio para no corroborarla, aunque la revisa de todos modos, pero no por decisión propia; Ruiz, pretende contar y observar las fuentes de iluminación de la casa, pero con el rabillo del ojo busca en los recovecos para dar con el fugitivo político; aparentemente no hay indicios de Octavio, hasta que se da cuenta de su sombrero sobre el mueble. Al final, deja el lugar con la conformación de Octavio para informar a sus superiores.

En esta secuencia, la tensión generada añade otro dígito más a la construcción del tono misterioso de la película y lo refuerza con el montaje pausado y la poca afluencia de diálogos. Se puede marcar en tres tiempos rítmicos esta secuencia, la de apertura con Ruiz

presentándose como inspector de la luz que, si de por si es lenta, con las tomas siguientes, aparenta ser rápida. La segunda y la más larga, es el registro de toda la casa, que tiene un pico de tensión en el momento de presentarle a Ignacio su tarjeta de identificación, mientras Julita observa; es la más larga y tensa porque es cuando Ruiz está más cerca de atrapar a Octavio, y aunque no lo hace físicamente, confirma que se encuentra ahí, por descuidos de los demás; los planos no largos, pero las expresiones faciales de los involucrados dan cuenta de su preocupación por lo cerca que puede estar de ver a Octavio. La tercera, se vuelve un poco más dinámica y corta, cuando se despide y se entera de que Ignacio es el famoso escritor, y es en esta toma que aparece un juego de movimientos de cámara interesante que determina las posiciones de poder.

En esta tercera parte, al momento de la despedida, la cámara hace un *travelling* en sentido contrario a las manecillas del reloj al mismo tiempo que un tímido zoom y la composición está marcada en dos bloques; un plano medio, Ruiz a la izquierda envuelto en completa oscuridad, ligeramente más alto que Ignacio a la derecha, divididos simétricamente por las líneas de la pared del fondo, y este último, notablemente más iluminado que el antagonista. No es un picado y contrapicado, pero tiene la misma emoción que ese juego. Lo que pasa minutos después, es la respuesta a este mismo *shot* y que da un giro en dichas posiciones de poder; en la siguiente intrusión de Ruiz al hogar del matrimonio al ser atrapado por Julieta, este procede a dejar la casa en un juego de cámara similar, Ruiz se encuentra a la derecha mientras que el *travelling* recorre desde ese eje en sentido de las manecillas para revelar que Octavio se encuentra tras la pared amenazándolo con un arma. La composición también es similar, un medio y con Octavio a mayor altura que Ruiz sin los picados a plano y contraplano y el primero ocupando la mayor parte de la toma, y el juego de luces y sombras parece ser el mismo.



52.



53.



54.



55.



56.



57.

Se trata de un juego de poderes por la altura de los personajes, ya que no abusa del picado y contrapicado, el poder, según a quien corresponda, se ve enfatizado por los diálogos, Ruiz habla con Ignacio burlón y condescendiente, y Octavio, probablemente envalentonado por el arma, firme y directo. El *travelling* y el uso del claroscuro, bajo interpretación, representa la ambigüedad de los personajes, sobre todo de los protagonistas o “los buenos”, puesto que en la primer secuencia, Ruiz se ve envuelto en la completa oscuridad dominado el plano, y el movimiento de la cámara en contrario a las manecillas es ir en contra de lo establecido, lo incorrecto, el camino no fidedigno, la reafirmación de su postura criminal, por eso va en esa dirección, y en el plano de respuesta se simboliza lo correcto, por ir en el sentido de las manecillas, aunque ahora es Octavio el que está en el ambiente oscurecido, lo que puede tratarse de dos cosas: su persecución por el crimen, y cómo a base de ello, se involucra en lo criminal, aunque sus motivos sean por el bien común. El fin justifica los medios. Finalmente, este último plano marca la caída de Ruiz y su posterior asesinato por Julieta, lo que, a partir de ello, comienza la verdadera esencia fatalista y la carga del pasado, otorgándole un sentido noir más sólido a la película.

Desde mi perspectiva, creo que Julieta es la protagonista real de todo el drama, no sólo porque conforme avanza la película su personaje va adquiriendo cada vez más peso, sino porque su desarrollo es la que le ofrece el espíritu noir al film de Bracho. Desde que Julieta se sincera con Octavio en el taxi después de la escena del cine, ella deja entrever su mala fortuna desde que se casó con Ignacio, la cual se basa, principalmente en las condiciones de pobreza en las que vive con él, y que preocupan más pues está a cargo de su hermano menor Juanito lo que, después de un desmayo de este por hambre en la escuela, la protagonista se ve forzada a trabajar en un cabaret, sumándole otro punto más a su desdichada vida, además, más adelante en la película se da a conocer que su esposo tiene una amante porque ella no puede darle hijos.

A raíz de esto, el pesar que siente Julieta es visible tanto a simple vista; con sus expresiones, la mirada de aflicción, el tono de voz y en general, con el lenguaje no verbal, como en sus acciones, pues al unirse al motivo de Octavio, ella siente que tiene una razón para vivir, pues, por otra parte, y en base a sus diálogos, es muy probable que esté arrepentida de las decisiones que la llevaron hasta ese punto. Esta conjunción de elementos constituye a

Julieta con una carga fatalista y del pasado que se va haciendo más notable conforme decide involucrarse en las acciones criminales. Estas connotaciones finalmente detonan cuando jala el gatillo para asesinar a Ruiz, rodeada por un plano muy poco iluminado con su vestido de gala negro, comienza a ser tragada por ese fatalismo, y marca su muerte espiritual, pues ahora es una criminal, cosa que se acentúa con sus próximas escenas. Era lo único que le faltaba para perderse a sí misma.



58.

Cinematográficamente, las penas de Julieta se hacen evidentes en la escena en la que ella y Octavio con la ayuda de Don Santos intentan deshacerse del cuerpo de Ruiz y donde finalmente avergonzada le confiesa su doble vida de fichera a su amigo. En este punto, el recuento de las tristezas de la protagonista son las emociones que constituyen el fatalismo en esta escena expresadas por medio de la estética noir que ha repasado: vestida con el mismo vestido negro, fumando el cigarrillo observando a Don Santos que, para maximizar esta connotación toca la Moonlight Sonata de Beethoven; inclusive, llama la atención su propia mirada que evoca un sentimiento de pesadumbre. A nivel narrativo, estos elementos se unen para lucir la auténtica tristeza y pesar de Julieta sin abusar de los diálogos, sus emociones están proyectadas en la propia fotografía expresionista y la estilística en general; el ritmo lento y el montaje que, con el acompañamiento musical, la transmisión del fatalismo hacia el

espectador se logra de una manera que sólo un buen director puede lograr, puesto que usa a su favor la mayoría de los recursos cinematográficos para dar a conocer el estado psicológico de su personaje sin recurrir a la textualidad del dialogo.



59.

Su dolor la obliga a sumergirse una vez más en el crimen, y también ahora Don Santos como cómplice del asesinato. En la próxima secuencia de salida del cuerpo de Ruiz hacia el camión que afuera espera por él, Don Santos se percata del policía que se acerca a su local, regresa al interior y alerta a todo el equipo de lo que está por suceder, hábilmente soluciona el problema dictando que él se encarga de la policía y los demás, - *“como si nada”*; prosigue con la misma pieza al piano, mientras que disuade al uniformado con una inteligente coartada con Octavio como supuesto diputado queriendo llevarse un reloj de su negocio. Sin sospecha alguna, el oficial se retira. Lo que representa esta secuencia es, una vez más, la disposición de los protagonistas, que la misma película pinta como los “buenos”, por la razón que se verá más adelante, al crimen, y que este segmento de obvia ambigüedad moral, es un guiño más hacia la construcción del tono noir en la película.



60.



61.



62.



63.



64.



65.

Todo el equipo ahora siendo parte del arco criminal, la tristeza de Julieta y la presentación de todas las connotaciones fatalistas a través del inteligente y buen uso del lenguaje cinematográfico por parte de Bracho, toda esta secuencia creo yo, es la mejor de toda la película, y no sólo por su gran riqueza cinematográfica, sino porque la propia dirección a partir de este punto, mantiene y lleva a su auge el ritmo lento y misterioso al igual que el fatalismo que Julieta propaga ahora al resto de la película. Siendo esta, la secuencia que mejor representa el sentido noir y que sostiene para los próximos momentos destacados.

Octavio está posicionado como el otro protagonista, pero por detrás de Julieta. En él destaca su arrepentimiento por no haberse casado primero con ella, lo que representa su propia carga del pasado, aunque no es tan enfática como las connotaciones mencionadas en Julieta, pero de alguna forma, está presente. En la escena del cabaret, confiesa y le admite su amor, el que negaba, pero siempre estuvo ahí; - *“los hombres no hacemos otra cosa que perseguir a través de todas las mujeres, a la primer mujer que deseamos, y que no tuvimos”*, pero su motivación es más fuerte que el amor que siente por Julieta, y es por medio de ese motivo que arranca la película; un motivo de tintes socialistas pero que, diestramente Bracho utiliza para desarrollarlo como otro añadido noir a la trama en forma de corrupción gubernamental. Al inicio, el espectador se da cuenta que Octavio es perseguido por pistoleros bajo las órdenes del gobernador Vidal, para asesinarlo si recoge la carta de la oficina de correos, cuyo contenido son las pruebas irrefutables de la venta de una huelga a una empresa extranjera, que, si salen a la luz, representan la caída de miembros de la policía, altos funcionarios, y un par de gobernadores, incluido el propio Vidal, por corrupción.

El desarrollo de la trama es movido por la corrupción que hay detrás, Vidal, a pesar de ser un alto funcionario, tiene no sólo las herramientas de un gángster, sino también la estereotípica apariencia y modos, que recuerdan a Al Capone. Los protagonistas tienen que evitar las movidas del gobernador para atraparlos y así sacar a la luz las pruebas de su corrupción, aunque esto represente tomar decisiones criminales, puesto que la revelación de las pruebas es para lograr la liberación obrera del yugo capitalista. El fin justifica los medios y la ambigüedad moral. Aunque la cinta intenta compensar dicha ambigüedad si se pone a pensar que el único asesinado era un criminal, sin embargo, las decisiones de los amigos para entrar al mundo del crimen son deliberadas, siempre teniendo en mente el resultado; son otra

suerte de antihéroes. Y si bien, los efectos de la corrupción no son tan visibles, sí se abordan desde una forma en que los cánones noir habitúan, por ejemplo, se muestra al gobernador Vidal y a la corrupción que ejerce como el ente invisible que mueve todo, no está a simple vista, pero se sabe que está ahí, por los pistoleros que manda por Octavio, por el rol de Ruiz y las recompensas burocráticas que le ofrece si ayuda a atraparlo, y que condiciona el accionar de los personajes. Aparentemente, sólo en la gran ciudad existe la corrupción y el crimen, y Octavio y Julieta en especial, son el producto de dichos conceptos, puesto que tienen que batallar contra una descompuesta clase política y una sociedad en decadencia. Vidal y lo que de él emana.

Además, desde otra vista, se puede interpretar esta trama de tono socialista como una lucha entre el bien y el mal; el móvil de Octavio es la victoria obrera, que tiene que hacerle frente a los intereses personales de los políticos y a los medios que disponen para lograr su cometido, como es apreciable, casi simbólicamente en la escena del tren ya para el final de la película, cuando los pistoleros se encuentran con los obreros sindicales, ambos en busca de la carta que ahora Juanito tiene en su poder, predispuestos a desatar una balacera para quedarse con la carta y asegurar sus respectivos objetivos. Como si se tratase de la lucha clases iconográficamente. Suma a esto, el discurso del propio Octavio en la escena del hotel.



66.



67.

Al final, el plan de Julieta de huir con Octavio, ilusionada por ese sentimiento de aventura y amor, no se realiza para quedarse al cuidado de su hermano Juanito, cosa que desde el principio se plantea algo incoherente, pues recordando, el desmayo por inanición de este, la motiva a tomar el camino inmoral de la época, de una fichera, con tal de que nunca más pase hambre, pero cuando se presenta la oportunidad de partir con Octavio, está desde el primer minuto dispuesta a dejar a Juanito casi en calidad de abandono, y cuando tiene que elegir entre Octavio y lo que le hace sentir, e Ignacio, decide quedarse, pero no por él, sino por Juanito, cuando irónicamente quería abandonarlo. Probablemente reflexionó y se dio cuenta, en realidad, nunca queda claro. Pero su amor por el otro protagonista queda evidenciado, aunque él no lo comparta en su plenitud.

Distinto Amanecer es, probablemente una de las cintas noir más noir de toda la serie, con una estética impecable, a la par de la estilística casi estereotípica, pero sobre todo el tono misterioso y el ritmo lento, condicionados por el fatalismo y carga del pasado que Julieta sobrepasa al resto de apartados de la película. En este sentido, es el personaje de Andrea Palma la que verdaderamente le confiere el estricto sentido noir al film, pues a partir de su notable desarrollo fatalista es que el resto de la película avanza y se desarrolla en este apartado, es ella la raíz del estilo por cumplir y motiva varias de las sutilezas mencionadas por Schrader, mientras recibe un sutil apoyo de sus compañeros. Aunado a esto, la excelente dirección de Julio Bracho, apreciable en toda la narrativa y recursos propios del cine que utiliza, manifestada, sobre todo, en la escena del deshecho del cuerpo de Ruiz, es perfectamente utilizable como un *masterclass* de dirección de cine, sin mencionar el trabajo de Gabriel Figueroa que cumple, estética y elegantemente con una fotografía plenamente expresionista.

***Crepúsculo* (1945) Julio Bracho**

En continuación con las temáticas tocadas en *Distinto Amanecer*, la siguiente película en el listado se trata de la misma intención narrativa y estilística pero ejecutada con mayor maestría; *Crepúsculo*, mantiene dichos vínculos, pero perfeccionados en una cinta con gran refinamiento, elegancia y sutileza en la construcción no sólo de lo noir, sino de la amplitud

del lenguaje cinematográfico. Existen patrones en los arcos dramáticos que componen la estructura general del guion en filmografías de directores reconocidos: Darren Aronofsky, por ejemplo, somete a sus personajes a una espiral de sufrimiento insaciable hasta otorgarles la paz final, por el medio que sea; en las películas de Martin Scorsese la recurrencia es el acceso al crimen y la redención moral, o, el acceso al crimen y simplemente afrontar las consecuencias de las decisiones, en esta cinta de Bracho, es una especie de combinación de los dos anteriores puesto que, hasta este punto, en ambas de sus cintas aquí mencionadas, su pauta se perfila para ser el crimen a través del sufrimiento y la redención final que, manejados desde los recursos vistos a lo largo de los capítulos anteriores, son las piezas que el director y su equipo técnico utilizan para la cimentación del tono negro en esta película.

Estrenada en 1945, dirigida y adaptada una vez más por Bracho, *Crepúsculo* cuenta la historia de amor prohibido entre el Dr. Alejandro Mangino (Arturo de Córdova) y Lucía (Gloria Marín), que caen enamorados mientras él la observa posando como musa para algunos escultores. Sin embargo, tras regresar de un prolongado viaje por Europa, el Dr. Mangino se entera que Lucía se casó con su mejor amigo, el arquitecto Ricardo Molina (Manuel Arvide), lo que crea un conflicto pasional, psicológico y criminal que lleva a ese triángulo amoroso a convertirse en un cuadrángulo, que vislumbra las distinciones o facetas del amor.

Como ya se mencionó, la dirección de la película se sostiene en un refinamiento narrativo, de ritmo y tono, que tiene bien claro la historia que quiere contar y que perfecciona los recursos utilizados en el film anterior. Por ejemplo, en *Distinto Amanecer*, pasados los primeros minutos, el tono cambia algo abruptamente a lo misterioso, y a partir de ahí, se enfoca en mantenerlo y desarrollarlo, mientras que, en *Crepúsculo*, desde la primera toma, la película se presenta con un intensificado tono de misterio, y con la primera aparición de Alejandro en pantalla, el espectador ya sabe que algo extraño ocurre. Aquí *Bracho* el tono no lo tiene que construir, lo debe mantener y lo logra. Además, otra notable diferencia se encuentra en este mismo rasgo, mientras que, en la cinta pasada, a medida que la historia va avanzando, aparecen cada vez más elementos negros, en tanto que otros van profundizando, se toma su tiempo para la construcción noir, y aquí, los ejes identitarios del estilo se proyectan

desde los primeros minutos, y se toma su tiempo para desarrollarlos al igual que la propia trama.

Como primer aspecto a recalcar es la estructura del guion, relativamente novedosa para la época, muy probablemente influenciada por *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles que, aunque no empieza por el propio final sí lo hace cerca del último tramo, dicha decisión creativa es para dar inicio a los elementos constitutivos del noir; en la primer escena de Alejandro dialogando con Sebastián, se muestra a un protagonista que ya es víctima de la culpa y conforme se desarrolla su arco dramático también se denotan otras emociones y estados psicológicos, como la carga del pasado por la traición, frustración y la impotencia, que desembocan en un desarrollo de personaje rodeado por la pesadilla fatalista; en este caso, el rol del protagonista ocupa el lugar y tiene el mismo peso que Julieta, por compartir estas connotaciones, en adición de otras, además de, ser a partir de él, su psicología y sus acciones que la gran mayoría de los tintes noir se desprenden o son consecuencia de estos, aunque otros son añadidos por distintos factores. Dicho fatalismo es acentuado en la estructura del guion en forma de *flashback*, el primer gran determinante negro y móvil del verdadero drama, pues vienen de la mano porque es con la ayuda de este método narrativo que se conoce la historia de Alejandro, Lucía, Ricardo y Cristina que, por naturaleza de la narración y los hechos, es que se descifra la angustia del protagonista: es la respuesta progresiva al primer planteamiento psicológico del Dr. Mangino en sus primeras escenas; más o menos como ocurre en *Out of the Past* (1947) de Jacques Tourneur, que utiliza el *flashback* para entender el presente de Jeff y con ello, la complejización del personaje y el *plot*. La importancia de este recurso entonces, no es solamente la relativa innovación estructural, ni que sea el detonante del nudo, tomando en cuenta que casi toda la película está sustentada en esta reconstrucción del pasado, sino que es para que el espectador se relacione con los motivos del protagonista y entienda el porqué de su presentación fatalista. Estos recursos están inteligentemente atados entre sí, uno no puede ser sin el otro y funcionan bien juntos tanto a nivel drama y en la construcción del noir.

Aunque su presencia es idealmente tímida, la voz *en off* viene también de la mano con las mismas razones de arriba; el drama y ser otro elemento del canon casi estereotípico del cine negro. El uso de la voz *en off* a lo largo de la experiencia noir, ha tenido distintos

propósitos, desde poseer un carácter enunciativo que dirige el texto², tener una capacidad reflexiva dentro de la mente del personaje³, u ofrecer un análisis del estado psicológico del mismo y, en otros casos menos favorables, la enunciación de sus pensamientos; en esta película se juega con un poco de todo, lo que también significa pecar de ese último punto. Por medio de la narración de Alejandro se relata el grueso de la trama, le cuenta al espectador, en primera instancia, cómo ocurrieron los hechos que llevaron a la pareja a enamorarse, luego el planteamiento criminal para deshacerse de su mejor amigo en forma de la voz del otro Alejandro que lo incita a matar, es decir, la presencia casi física de sus celos, y al final, delata sus emociones y sentencia su estado psicológico; por medio de la *voz en off*, el protagonista se sincera con su público y sin romper la cuarta pared, le confiesa que siente que está enloqueciendo, tanto por dichos celos o “la sombra de aquel monstruo” como por el resultado de ellos que, lo orillaron a ser una persona mentalmente inestable con tendencias asesinas. El último factor me parece un tanto controversial y contradictorio con las técnicas narrativas que ha estado utilizando Bracho pues, dentro de los parámetros del lenguaje cinematográfico, objetivamente el espectador no sabe lo que están pensando los personajes, por eso es que se debe revelar ese pensar a través de su accionar, primordialmente; y digo que me parece raro en Bracho porque tomando en cuenta su uso del lenguaje, siempre da lugar a que la imagen hable por sí sola antes de obviarlo con el diálogo, por eso hago referencia a que “peca” de enunciar con la narración. Aunque cabe destacar, esta obviedad no interfiere con el tinte misterioso, al contrario, lo enriquece, ya que la multifuncionalidad de la voz se ve condicionada siempre con el tono angustioso del Dr. Mangino, y se debe reconocer aquí el trabajo de Córdova al micrófono, pues con su expresividad al hablar es muy fácil relacionarse con todas las emociones negativas de su personaje que, además, le añade otro toque muy dramático a la película, y un tono de desesperanza y un tanto deprimente en la construcción noir.

La escena más destacable en el uso de la *voz en off* y que mejor responde a mi etiqueta de controversial y contradictorio pero dramático y muy noir, es la de la cabaña con los tres

² Vicente Sánchez Biosca, “El cuerpo del ausente (Voz en off y punto de vista en el film negro)”, en Vicente Ponce (Coord.) *Cine de gánsters: Diversas miradas sobre el cine negro*, Salamanca, Filmoteca Valenciana, 1985, p. 16

³ *Ídem*.

protagonistas una noche antes de salir de caza. Respondiendo a los primeros dos puntos, en teoría, en la parte final de la escena no hay diálogos, sino la voz enunciando los pensamientos de los personajes; una vez más, el espectador no debería conocer su pensar, no al menos a través del diálogo, tomando en cuenta el uso del lenguaje cinematográfico, se le da prioridad a la explicación en forma de imagen antes que en enunciación, por ello, estrictamente se puede tomar esto como un error en el guion, pero en consecuencia de los dos siguientes puntos, se entiende este error, como una forma de intensificar la escena, dramatizarla y resultar en una de las más tensas y sorprendentes de toda la película gracias al pequeño giro de trama. Como si Bracho sacrificase rigor por emoción que, esta vez le resultó convincente para el perfeccionamiento del tono noir. Tal vez otra forma de hibridación. Toda la escena se desglosa de la siguiente manera:

Los tres protagonistas están sentados en la sala de la cabaña al fuego, mientras que Ricardo le cuenta a Alejandro sobre sus victorias de caza pasadas; la tensión hace su primera aparición cuando el montaje corta a primeros planos y planos detalle mezclados para que la misma siga subiendo, apoyados por la profundidad de campo: Alejandro, el primero en aparecer bajo estos parámetros, y con la voz reflexiona sobre el triángulo amoroso, sentenciando que el amor que Ricardo siente por Lucía es solamente adúltero a comparación del suyo; su plano es el más largo en duración y la falta de parpadeo en Alejandro, sumando el silencio y el detalle del cigarro, obligan al espectador a clavarse en su mirada, es el más intenso de todos. La cámara cambia a Lucía y es ella la que revela las verdaderas intenciones de Alejandro al rechazar la invitación de Ricardo para que lo acompañe de caza, al no ir, se queda con ella aprovechando la ausencia de su esposo, el propósito de este plano es solamente confirmarle al público esta idea que se planteó en la escena pasada, por eso es el más corto. En cambio, con Ricardo las variaciones en el montaje y los planos son más sutiles pero a comparación de los dos anteriores son notables: él ya sabe del amorío entre su mejor amigo y su esposa, desde antes de que sus pensamientos hablen, por la mirada se sabe que él ya lo sabe, simula limpiar su rifle y, aprovechando que los otros dos no se voltean a ver entre sí, ni a él mismo, cosa que confirma aún más lo que ya sabe, toma una bala, carga el Mauser y le apunta a Alejandro en la sien, asegurando que no se moverá para concretar el tiro. Esta pequeña secuencia es junto con la de Alejandro la más larga y la más compleja por la naturaleza de la narración, alterna entre sus primeros planos con los del resto, con lo planos

detalle de la recámara del arma, las balas y el gatillo: toda la acción ocurre al mismo tiempo que la enunciación de sus pensamientos, lo que provoca que la tensión llegue a su punto máximo, y el público sabe que estaba en este punto porque todo se ve interrumpido por la repentina aparición de Raúl en la escena y rompe abruptamente con toda esa situación de tensión. Al ocurrir esto, Ricardo vuelve a su plan original de irse de caza, regresar a la cabaña pretextando olvidar algo para encontrar a su mejor amigo y a su esposa juntos y asesinar al primero en venganza.



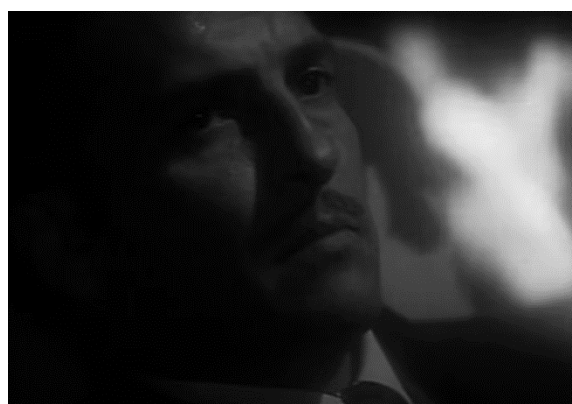
68.



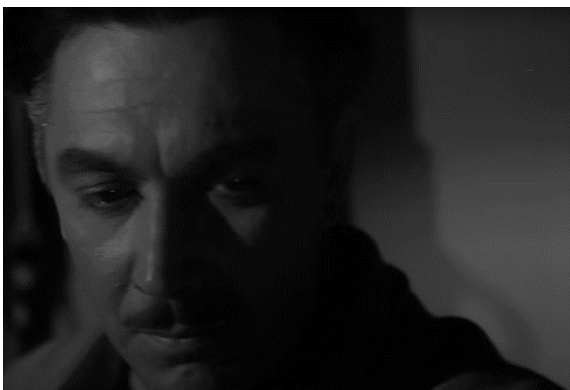
69.



70.



71.



72.



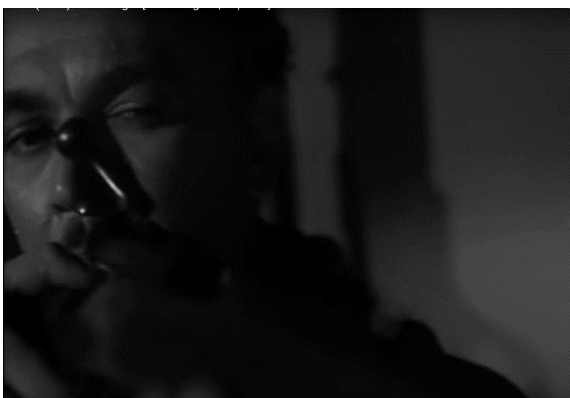
73.



74.



75.



76.



77.

El drama continúa en el apartado estético, aun manteniendo una doble funcionalidad, en la construcción noir y en la narrativa. A mi parecer lo más interesante de toda la película es la fotografía que, más allá de evocarse en conseguir un claroscuro expresionista, está creada para ser un apoyo narrativo partiendo de ello, una forma más de narrar con la imagen; las luces y sombras son un reflejo, casi literal, del estado emocional de Alejandro, dependiendo de la gravedad de la situación o la intensidad de sus emociones, la fotografía juega con la iluminación, los ángulos y puestas de cámara, y no podía esperarse menos de Alex Phillips, una vez más tras la luz.

Para entender el desarrollo de personaje del protagonista y de la película a través de la fotografía, me parece pertinente dividir en tres grandes segmentos en los que Phillips acentúa sus técnicas dependiendo del momento y la intensidad del drama, aunque cabe recalcar, la elegancia y refinamiento de la película también se traspasa a este departamento, logrando en varias escenas y secuencias una iluminación general sutil, más funcional y no tan noir visiblemente, pero analizándolas bien, es una cinta que no deja de ser plenamente expresionista, ya que crea un equilibrio con otras que cumplen muy bien con la estética del noir. Tomando en cuenta esto, el primero de ellos, es esa estética general, que no abusa del claroscuro, pero que un recuerdo del expresionismo es más que notable, la estética en general tiene un espíritu evidentemente negro, por ejemplo, en la escena de la llamada entre Lucía y Alejandro al teléfono recordándole que Ricardo tiene un mes de muerto. En el caso del plano del protagonista, la iluminación es un tanto más tradicional, cuya cara tiene una luz para apreciar bien la actuación, al costado y al fondo para darle volumen al cuerpo del actor, sin embargo, la intensidad de dicha luz es poca, es decir, las posiciones de la luces son un tanto más básicas, funcionales para iluminar, pero la luz proyectada es débil, y lo mismo ocurre en varias escenas, dando como resultado una película oscura, muy poco iluminada, cosa que



78.



79.

responde al término y estilística noir. Se notan al menos tres proyecciones de luz, una a la cara para iluminar el rostro, la mano y el teléfono, la del fondo y una más para la nuca, todas tenues. El plano de Lucía es inclusive, menos iluminado, con dos proyecciones; una que viene del otro lado de la habitación en sentido vertical, iluminando el teléfono, su mano y dándole profundidad al lugar sobre el que está recostada, y la más tenue de todas, la de la cara. Su vestimenta y la ausencia de luces colaboran con la sensación de tener un cuadro todavía más oscurecido.

Algunos otros ejemplos que mantienen este vínculo entre iluminación funcional pero atenuada, son, por ejemplo: al iniciar el *flashback*, cuando Alejandro queda en reunirse con su mejor amigo Ricardo en la Academia de San Carlos antes de partir a Europa; ahí, el protagonista se queda apreciando una de las esculturas de una mujer desnuda, presagiando su primer encuentro con Lucía pocos segundos después, adelantando también, la posición que ella ocupa en las decisiones del Dr. Mangino. Otro ejemplo es la conversación clandestina entre los amantes durante la fiesta, apartados del bullicio, los protagonistas salen al balcón con la gran Ciudad de México nocturna de fondo, poco antes de ser interrumpidos por Ricardo, que ya empieza a sospechar. O la escena de Lucía en el cine previo a la búsqueda de Alejandro en su casa, que recuerda a la que es muy parecida en *Distinto Amanecer*, en el reencuentro de Octavio y Julieta en los primeros minutos de película.



80.



81.



82.

El segundo segmento es el que se caracteriza por permanecer en un término medio, donde la luz no se aprecia tan convencional ni tan saturada en el claroscuro, como medias sombras, y al igual que su desarrollo en el resto de la película, la fotografía es un acompañamiento narrativo visual que delata o, en otros casos, obvia el estado psicológico del protagonista, sólo que en este segmento, esa narración se vuelve más evidente, probablemente por tratarse del personaje principal y sobre él que cae la carga fatalista más importante.

Como se mencionó líneas más arriba, desde la primera aparición de Alejandro, el público sabe que algo extraño ocurre con él, por sus actitudes, expresiones, gestos, el semblante y el mismo tono de la película, pero alrededor de los primeros diez minutos, con recurrencia en pantalla aparece un elemento estético que recuerda a aquellos casi estereotípicos del cine negro que se mencionaron en el capítulo anterior: la sombra de las persianas. Estas sombras, en realidad no cambian tanto de intensidad, pero se proyectan casi siempre sobre el rostro del actor o cerca de su cabeza, si no es que está totalmente rodeado por ellas, como si fuesen una prisión simbólica de lo que siente, del pasado que lo atormenta. Y es ese, creo yo, el propósito de ese elemento, demostrarle, a la par de las pequeñas referencias que van apareciendo sobre la trama, al espectador más atento que el protagonista es prisionero de su pasado, de los errores que cometió y hoy carga con ello en su conciencia sin perder completamente el rumbo de su vida o aún “no tener el suficiente valor de resolverla”, según el final. Las luces expresan eso, la poca vida espiritual y material que le

queda a Alejandro, y las sombras la nula esperanza de esa vida y el pasado que lo atormenta, para converger en una proyección lumínica simulando los barrotes de una celda que lo persigue a todos lados previo a perderse en plena oscuridad, desde su propia casa, cuyas persianas contrastan y abundan, pues es el lugar menos iluminado, al igual que su oficina en el hospital, y en sus pasillos. Además, también hay una escena de Lucía rodeada completamente por este tipo de claroscuro, justo la noche antes de que Ricardo fuese de caza y ejecutar su plan contra Alejandro. Este símbolo puede referirse al miedo e inseguridad de Lucía de traicionar a su esposo, y, sobre todo, al verse envuelta en estas sombras de las persianas, probablemente sea una referencia a la culpa que ella puede sentir, por muy mínima que sea, asemejándose entonces, al propósito que tiene con su amante. Otra peculiaridad que contribuye a evidenciar el estado psicológico tambaleante del protagonista, pero sobre todo con la estilística noir, es el uso de planos con cierto grado de rotación en su ángulo; el plano holandés. Si bien, las lecturas sobre este recurso pueden asemejarse mucho a las ofrecidas por las sombras de las persianas, son un guiño más directo a las puestas usadas por los norteamericanos en su propio cine negro, que era de influencia para los mexicanos.

Por último, el tercer segmento es de la completa oscuridad. Siguiendo esta línea, es la parte más baja de la moral de Alejandro, motivada principalmente por Lucía. Dicho segmento se caracteriza por los pocos planos en los que el rostro del actor está completamente oscurecido, la razón principal: los celos de Alejandro hacia su amante, o como él los llama “la sombra de aquel monstruo”.



83.



84.



85.



86.



87. Ejemplos del plano holandés.



88.



89.

La sombra de aquel monstruo hace su primera aparición en el momento que la conoce posado frente a los escultores. Los celos a través del intenso amor y el miedo a perderla se ven reflejados como una potente sombra que se ve proyectada sobre toda la cara de Alejandro; es simbolizar su instinto más bajo con tal de tenerla. La funcionalidad de la completa sombra no está marcada como un plano con lenguaje propio, sino que, como ocurre con el claroscuro del segmento anterior, narra en conjunción con los planos de la misma naturaleza; la siguiente aparición de esta sombra, deja en claro que dicho instinto en Alejandro es el de matar. Cuando Ricardo lo lleva a las montañas para explicarle sus ideas sobre la edificación de una nueva clínica, el primero está parado justo al filo del risco, Alejandro está por detrás cuando la voz de la sombra se apodera de su mente y cara; levanta las manos a la altura de la espalda y se acerca lentamente a su mejor amigo, pero antes de empujarlo, el claxon del auto lo regresa en sí. No lo mató, pero la intensión ya estaba ahí, era la oportunidad de tener el camino libre hacia Lucía, aunque conllevarse ser un criminal, ¿qué hubiese pasado si el claxon no sonaba?

La premisa que aquí se presenta recuerda mucho al eje principal de *In a Lonely Place* (1950) de Nicholas Ray, otro noir protagonizado por Humphrey Bogard; Dixon Steele, el protagonista es un escritor con años de fracaso al cual se le encomienda adaptar un *best-seller* a un guion para la gran pantalla, y con el devenir de la trama se convierte en el principal sospechoso del asesinato de Mildred. El resto de la película se evoca en demostrar la inocencia de Steele, sin embargo, su desesperación por probar esto, lo lleva a relevase a sí mismo con la misma intención de la que se le acusa. Las similitudes entre ambas cintas se

despliegan a través del arco dramático del personaje y cómo este los lleva a su punto más bajo y primitivo, y aunque las resoluciones de sus intenciones son contrapuestas, su misma naturaleza los lleva por un camino y posterior desenlace fatalista, como suele ocurrir en el noir.

No cronológicamente, pero por tercera vez, la sombra total se muestra en la sala de operaciones. Luego del trágico final de Ricardo en la secuencia de caza, le corresponde a Alejandro salvarle la vida; en esta escena claramente él lucha para que la sombra del monstruo no se manifieste, pero a pesar de sus esfuerzos, termina por emerger y desata lo inevitable. El protagonista sabe que si aplica un poco de fuerza innecesaria al martilleo con el cincel sería fatal para su mejor amigo y él prácticamente no tendría consecuencias legales, pero sigue peleando contra ese instinto, no obstante, y a pesar de exigir –“¡más luz!” *Esa sombra-*, no puede con él, lo que genera que su batalla más difícil sea contra su conciencia.

Por cuarta ocasión, la sombra se conecta directamente con la posición que Lucía tiene en la película y es, probablemente la escena con más simbolismo noir y lenguaje cinematográfico. En uno de los encuentros clandestinos entre los amantes, Lucía se acerca a Alejandro y escondidos entre los árboles le dice: *-no te quedes en la luz, ven un momento a la sombra-*, *-... estoy en ella. En la más completa de las sombras. Piensa que no hay nada más triste que un amor que tiene que vivir en la sombra-*, responde Mangino. Ella, con el rostro completamente oscurecido, y él con una tenue luz sobre la cara. La forma en que se desarrolla la escena es como una revelación de Lucía como un tipo de femme fatale, es la que incita a Alejandro a pasarse al lado de la clandestinidad, de lo prohibido e inmoral por motivo del amor que siente por ella; desde la perspectiva misógina que suele tener el noir clásico, ella es la causante del conflicto psicológico de Alejandro, la que indirectamente lo obliga a cometer un par de atrocidades y la que lo arrastra a la oscuridad simbólica, por eso se le representa, desde el inicio de esta escena, con casi nula iluminación.



90. El primer encuentro entre Alejandro y Lucía y la aparición de la sombra de aquel monstruo.



91.

El rol de Lucía como una suerte de femme fatale es enfatizado con la luz y sombra, pero también con la ruptura del paradigma de una mujer decente, recordando las definiciones de Ruiz López. Ella también está enamorada de Alejandro, tanto que está dispuesta a romper con dicho paradigma, aunque conlleve que su imagen ante la sociedad cambie negativamente; a la conveniencia de la película y del imaginario de la época, ella es la motivadora de todos los males de la cinta y Alejandro solamente se presenta como una víctima de su encanto que lo orilló a sus actos cuestionables para poseerla.



92. Ricardo, Alejandro y la intención de matar.



93.



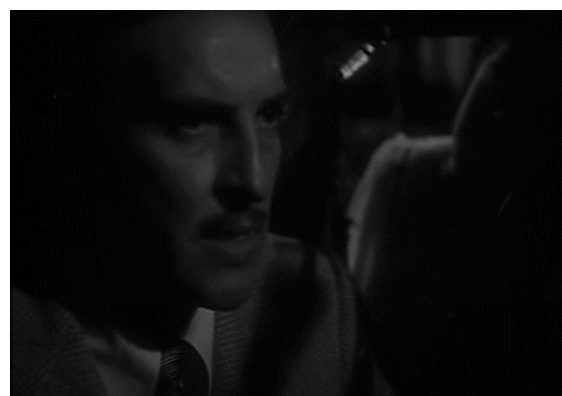
94.



95.



96. La presencia final de la sombra total y el detonante del fatalismo de la trama.



97. Alejandro y Lucía como representación de la oscuridad simbólica de la película.

La cinta de Bracho no sostiene su refinamiento en la individualidad de sus componentes, sino en la interacción y la conjunción entre ellos, cuyos límites convergen para ofrecer más de una lectura sobre la historia principal, y lo mismo ocurre con los elementos que identifican a la película como un noir; son distinciones de este estilo, pero están integrados a la totalidad de la cinta a través del lenguaje cinematográfico y que embonan bien para ampliar la riqueza de lo que quiere contar, resultando entonces, en el refinamiento y estilo de la película. Julio Bracho no abusa de lo extravagante y ni exagera los elementos identitarios del cine negro, inteligentemente los adecúa a las necesidades del *plot*, lo que dictamina su maduración como director y guionista, y deja ver uno de los mejores ejemplos para entender la hibridación genérica en el estilo.

Se puede hablar de la innovación del guion con el *flashback*, la *voz en off*, la *femme fatale* y la fotografía cuya presencia hacen al drama negro, sin mencionar las sutilezas de Schrader que evidentemente están, como el tono fatalita y desesperanzado que obtiene la cinta a través de todo el arco del protagonista, pero lo que realmente llama la atención es que no son los elementos aislados únicamente para otorgarle la justificada etiqueta noir, sino que al integrarse al resto de la película, como se acaba de mencionar, tienen lenguaje y lecturas propias, aportando a la complejidad narrativa del film y siendo parte de las pocas que lo hacen dentro del estilo. Por estas razones considero a *Crepúsculo* como un modelo característico del cine negro nacional, a la par de la película anterior, debido a las semejanzas con sus homónimas del norte y, aunado a esto, aunque no sea de las películas más famosas de Bracho, por cuestiones de un cine de Serie B, sí es de las mejores hechas por el director, por su complejidad, refinamiento y riqueza narrativa.

Por último, el trabajo de Bracho para lograr la amplitud en la narración no es aislado, las aportaciones de Phillips en la fotografía, si bien, están bajo las decisiones del director, son brillantes y fácilmente reconocibles bajo términos expresionistas y complementarias para la película como producto cinematográfico y negro. No es para menos que el fotógrafo haya sido uno de los más importantes en la historia del cine nacional y una piedra angular en la estilística y estética del noir mexicano y como se verá en breve en las cintas de Gavaldón. Además, hacer mención especial de editor Jorge Bustos y al director de sonido Howard E. Randall, por las mismas contribuciones a la película desde su rama.

***La Otra* (1946) Roberto Gavaldón**

La primer gran aparición de Roberto Gavaldón en la serie noir nacional marca la introducción de muchas colaboraciones con el escritor y periodista de nota roja, José Revueltas en los guiones y argumentos, cuya asociación arroja un punto de referencia en la construcción del noir al estilo mexicano, puesto que dichas contribuciones resultaron entre las películas destacadas del estilo por, además de su notable contenido negro inspirado en la cotidianidad nacional, la gran aceptación entre el público más afín al otro cine de no tan gran distribución. Algunas de ellas próximas a erigir este capítulo.

Y me refiero como importante a esta alianza porque es el ejemplo más claro del surgimiento del cine negro nacional; con base a lo que se expuso en capítulos anteriores, Gavaldón ya venía trabajando sus primeras referencias noir con su cinta pasada, *El Socio* (1946), y su afiliación con Revueltas cuales obras de realismo periodístico fueron influenciadas por su trabajo en la nota roja, era cuestión de poco tiempo para que tal característica se trasladase y terminase de forjar el noir nacional como un reflejo y crítica de la realidad mexicana. De cara a esto, *La Otra* es una adaptación del propio Gavaldón con Revueltas de un cuento policiaco de 1944 del mismo nombre del escritor y guionista Rian James⁴. En palabras de Aviña, la influencia de la nota roja otorgada por Revueltas y la sensibilidad de Gavaldón *para internarse en extraños recovecos de la mente humana dieron como resultado una obra atractiva e intrigante*⁵.

El *plot* se centra en el drama entre dos hermanas gemelas, María y Magdalena, ambas bajo la interpretación de Dolores del Río; la primera es pobre y desdichada, y la segunda acaudalada y miembro de la alta sociedad gracias a su esposo. María apenas puede vivir gracias a su mal pagado trabajo, pero las presiones de una cruenta vida la obligan a asesinar a su hermana, recientemente viuda y suplantar su identidad para solventar sus problemas económicos, aunque los desvíos que su hermana cometió en vida le pasarán factura. La película, a diferencia de los anteriores de Bracho, los elementos negros no son tan visibles a simple vista, podrían incluso, estar hasta ocultos o relegados a otros apartados más modestos de la narrativa, pero hay una espiritualidad que la hace sentirse como un auténtico noir que

⁴ Aviña, *op. cit.*, p. 140

⁵ *Ídem.*

raya el thriller psicológico. Se puede destacar el arco argumental de la protagonista como una femme fatale, la fotografía expresionista una vez más bajo la dirección de Phillips y la presencia omnipotente de la ciudad nocturna y lloviosa como elemento estilístico y estereotípico del noir, sin embargo, las sutilezas de Schrader, el suspenso y los elementos policíacos pasan a segundo plano para centrarse en la patología de la frustración, lo que lleva a la protagonista a la suplantación de identidad y de ahí al crimen⁶. A la luz de esto y como respuesta a la tenue presencia de los elementos negros en la cinta, es necesario recordar al crimen como el detonante de la trama y de las identidades noir, o sea que de ahí parte el espíritu negro de la obra de Gavaldón. Así como una crítica de tintes marxistas a la burguesía y sus perversiones.⁷

En esta ocasión, el ritmo y tono de la película son sustancialmente menos lentos y misteriosos, aunque sí conserva algo de ellos, pero no al grado de presentarse como una figura que genera la tensión y la sensación de incomodidad en el espectador como sí lo hacen las dos predecesoras. En realidad, responde más a la propia naturaleza intrigante que plantea la trama, posiblemente sea una prueba de la obediencia de Gavaldón hacia el guion y cómo debe desarrollar las narrativas entorno a las necesidades de este, antes de poner como prioritarios a los elementos noir. Son, entonces, otro tipo de sutilezas que solidifican progresivamente la presencia de lo negro.

La primera de ellas es la que sostiene la trama principal y la mayor presencia noir: la femme fatale, vista desde una doble interpretación con el papel de las gemelas. María y Magdalena, obviando todas las redundancias, son la misma persona, ni sus medios ni motivaciones cambian salvo muy ligeras diferencias. María es la hermana pobre y desafortunada cuyas bondades de la vida le fueron arrebatadas por Magdalena; el cariño de sus padres, su belleza y el señor Montes de Oca, que pudo haber sido primero su esposo. El resentimiento generado por ello despliega una serie de emociones negativas y eventos desafortunados que producen en María un hartazgo de su vida humilde y una pulsante obsesión por el dinero de su hermana que resolverá todas sus complicaciones económicas. Hasta la llegada del detonante noir en la trama, el espectador siente empatía por ella, por sus

⁶ *Ídem.*

⁷ *Ibid.* p. 145

desgracias y la desesperanza que hay en su vida, inclusive por el hecho de ser pobre; Gavaldón y Revueltas reiteran el pensamiento común de muchas de las películas de la Época de Oro, el ser pobre pero buena persona, y al mismo tiempo lo rompen con los actos malévolos de la protagonista. La estructura del guion recuerda de cierta manera a producciones en donde el protagonista se presenta en su entorno natural, el *statu quo*, luego con el nudo se corrompe, y el final depende de cada película; o se redime o acepta su destino, como se ve en la trilogía de *El Padrino*, *The Wolf of Wallstreet* (2013) de Martin Scorsese, o en otros ejemplos televisivos, *Breaking Bad* (2008-2013) o su inigualable *spinoff*, *Better Call Saul* (2015-2022), ambas de Vince Gilligan; luego de que María se ve varias veces tentada por el simbolismo de los cinco millones de pesos empieza su propia corrupción contra la cual resiste, pero su fuerte necesidad económica termina por corromperla, y una vez suplantada la identidad de Magdalena, dicha necesidad se convierte en ambición, en un breve descenso a la locura y la aceptación de su culpabilidad. Probablemente el público acepta la bondad con la que María se presenta hasta el primer tercio de la película, pero ahondando en su psique, su corrupción era inevitable tomando en cuenta su creciente ambición, y la desesperación fue la que motivó el crimen, pero, por ende, el mal ya se encontraba en ella. Como puede ocurrir en cualquier ser humano. Son estas las mismas características que definen a Magdalena, pero una de las grandes diferencias es que esta, desde su primera escena no lo oculta, o lo oculta hipócritamente; ella es así y no lucha contra ningún impulso que la obligue a lo contrario.

Las primeras pruebas de este posicionamiento y el preludio al detonante noir en forma de la pulsante obsesión económica e incipientes intenciones de suplantación de identidad parten de la escena en el ropero de Magdalena luego del entierro de su marido. Se le aprecia llegando a su casa como una bruma negra que contrasta completamente con el decorado y la iluminación de los interiores, como si fuese una prueba de su dolor y el poco valor que tienen sus posesiones a falta de su esposo. No obstante, al entrar a la privacidad de su recámara se quita el velo, la vestimenta negra y se pone ropa de su comodidad que rápidamente se integra y combina con la ostentuosidad de su cuarto, con una gran sonrisa en su rostro. No esconde más su supuesto luto, mucho menos frente a su hermana María, a la cual le comenta que su desdicha se debe a que –“*tú no has sabido defenderte del mundo con las mismas armas que el mundo usa*” ... *la astucia, el cinismo, la hipocresía*”-, - “¿*el crimen?* -, responde María, a lo que su hermana delira. Reitera su descaro muy a la *femme fatale* con que, además de

usar esas armas, le demuestra a su hermana – *“lo útil que es valerse de los hombres, de vez en cuando y con discreción, por supuesto”*. -



98.



99.



100.

Es cuando María, dejando entre ver el resentimiento por su hermana y probándose las prendas que esta le arroja frente a su espejo, que esas primeras malévolas intenciones, muy sutilmente aparecen en el espejo de la recámara y alimentadas cuando la servidumbre al entrar, la confunden con Magdalena, creando en su subconsciente la probabilidad de que nadie notaría el cambio si algo pasara. Se le aprecia con una leve orgullosa sonrisa. Posteriormente, el otro indicio se presenta al dejar la acaudalada residencia; al bajar las escaleras y escuchar a la servidumbre de su hermana comentar la jugosa herencia de cinco millones de pesos que recibirá, la escena se ve ambientada con un flashazo de luz y sombra de un relámpago que amplía el pensamiento fatal en la protagonista, recurso que más adelante

se repite, pues inconscientemente ve apoderarse de esa herencia como una posibilidad más grande, sólo que ella aún no lo sabe, o no lo acepta al no autoperibirse perversa. Es el relámpago un símbolo de su progresiva corrupción y para este punto, una muestra de la frágil voluntad de María para batallar contra ella.



101.



102.



103.



104.

Las secuencias siguientes solamente se centran en que por fin María estalle y cometa el asesinato de su hermana, robar su identidad y con ella, todas sus riquezas y llegar a la cúspide como un modelo base de la femme fatale. Justo en Nochebuena, María llama a Magdalena para decirle que se va a suicidar; ella acude en su auxilio incrédulamente sin saber sus verdaderas intenciones. Una vez en la recámara de la protagonista, se ponen a conversar,

a echarle en cara a Magdalena todos sus sentires; progresivamente la iluminación se va atenuando, María tiene la mitad del rostro en una fuerte sombra; una sentencia de su muy próximo crimen y una prueba del odio que siente por su hermana; no obstante, el resto de su rostro y cuerpo sí se ven iluminados en interpretación de la dualidad de María como la perfecta imagen de la mujer fatal, pero como se ve al final de la cinta, con voluntad de pagar por su propio crimen, cosa que probablemente Magdalena no hubiese hecho, comprobando un resabio de bondad en ella, motivada por su consciencia, por la carga del pasado que le generará próximamente su crimen. El ritmo aumenta dramáticamente con la intensidad de la situación y la cercanía del disparo; el plano y contraplano cortan de enteros a medios y a primeros, sucesivamente, para tensar y tensar y construir una ansiedad claustrofóbica hasta la liberación de la energía cuando María jala el gatillo. El disparo es silenciado con la piñata en forma de payaso que los niños de la vecindad acaban de romper por motivo de la posada, pero la brutalidad del crimen todavía se puede sentir, ya que de la piñata sólo queda la cabeza colgando del lazo, y crea una imagen en el espectador de la visceralidad del resultado. El cuerpo de Magdalena queda tambaleante sobre la silla mecedora y comienza el proceso de robo de identidad; María le quita la vestimenta de luto a Magdalena y le pone la suya, manipula la escena del crimen dejando una carta de suicidio y el arma homicida la pasa por los dedos de la hermana asesinada y la arroja al suelo simulando la caída de sus manos; intercambia las alhajas y antes de que lo olvide, se quita sus características gafas y las deja al lado del cuerpo de Magdalena para posteriormente dejar la vecindad y el cadáver de su hermana simulando el suicidio. Este fragmento de la escena mayormente se desarrolla en completo silencio matizando con nada más que con los sonidos ambientales en sintonía con el nerviosismo de María que se deja ver en su mirada y en las gotas de sudor escurriéndole de la frente; observa la obra de su crimen con cierta negación y un temor a que su hermana abra los ojos. Pero nunca lo hace. Cuando se vuelve consciente de lo que acaba de cometer, una música villanesca se apodera del silencio y le afirma al espectador que la protagonista, por lo menos en ese momento, no siente arrepentimiento pues, después del breve nervio, se le ve enfocada en continuar con su plan siniestro. El crimen de María es el verdadero detonante del espíritu noir de la película, así como sus implicaciones en él, resultando en la mujer fatal, el segundo gran elemento negro aquí presente.



105.



106.



107.



108.



109.



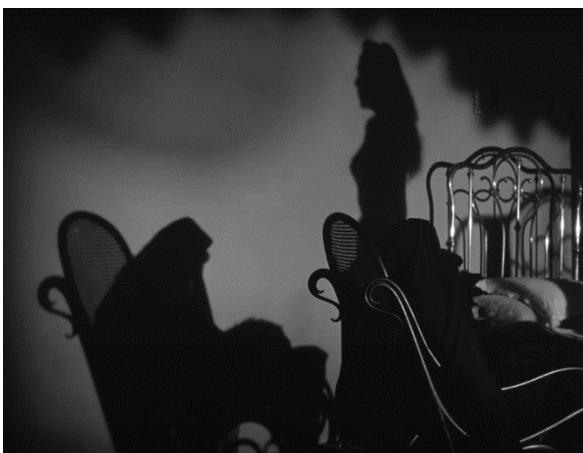
110.



111.



112.



113.



114.



115.



116.

La presencia de María como *femme fatale* se desarrolla aún más a partir de esta escena y ahora se posiciona como el principal apartado noir y la única mujer fatal, ya que asume por completo el peso que tenía Magdalena en la trama. Absorbe muchos de los modos de la hermana rica, para aparentar y al mismo tiempo cumple los lujosos caprichos que no pudo haberse permitido en su antigua vida; su necesidad pronto se convierte en ambición y un derroche insensato de recursos, inclusive, sacrificó su relación con Roberto, su amor más puro, con tal de acceder a una vida sin preocupaciones económicas, con lo que, agrava su situación como mujer fatal. Sin embargo, es necesario recordar las motivaciones de María para convertirse en dicho papel: la desesperación y desesperanza, las cuales ellas creía que dejaría atrás al suplantarse a su hermana, pero que reaparecieron con la introducción de Fernando en la historia, el amante de Magdalena. Dichas motivaciones también contribuyen con la complejización de la protagonista como personaje, alejándola de posibles prejuicios como un “es mala porque es mujer”, ofreciendo al público entonces, una vista más amplia y justificada del porqué de sus decisiones que, en otros casos, crean un vínculo para empatizar con el personaje.

En consecuencia, Fernando es la prueba de que María es igual o hasta peor (o mejor) *femme fatale* que su hermana Magdalena cuando por, las motivaciones ya mencionadas, tiene intenciones de asesinarlo para que la deje en paz. El día lunes 22 de julio, día de su doble santo; de María Magdalena, en la fiesta reaparece este personaje en la vida de la suplantada hermana, y se trata del amante que tenía durante su matrimonio y que era un secreto a voces hasta que la presencia de la nueva pareja en público les confirmó a todos sus amigos lo que ya sabían. En evidente confusión, María rechaza a Fernando en la fiesta, y por el resto de la historia lo evita alegando que ya no lo ama, sabiendo que no podía confesar su crimen; Fernando se muestra incrédulo y hasta molesto, y con la insistencia de María, este se resigna a dejarla parcialmente en paz viendo una oportunidad para extorsionarla, pidiéndole fuertes cantidades de dinero cada cierto tiempo para no buscarla. Por ende, a raíz de esto, por el hartazgo de la protagonista y la necedad del antagonista en cumplir con una retirada definitiva, en una de sus reuniones de entrega del botín, María se hace con su pistola para asesinar a Fernando y quitárselo de encima de una vez por todas, y aquí ocurre el gran giro de trama, él no la cree capaz de matarlo a balazos, sino metódicamente, como ambos mataron a su marido. Magdalena cometió un crimen pasional para poder estar cómodamente con su

amante, y las implicaciones del crimen ahora le corresponden a María, lo que hace prácticamente intocable a Fernando ante la ley puesto que, si él cae, confiesa su complicidad con Magdalena en el asesinato, pero sería ella la que pagaría con la cárcel. En esta misma escena, Fernando muestra interés por El Greco, un cuadro de la residencia de Magdalena, heredado del Sr. Montes de Oca al Museo Nacional de Arte, y el cual, marca el inicio del fin de los criminales personajes, ya que más adelante lo roba a sabiendas de dicha invulnerabilidad. Lo que obliga a la protagonista a tomar una de sus decisiones más difíciles y que está relacionada con el otro identificable noir: la culpa.

Con la injerencia de Fernando en la vida de María, se desenmascara a la protagonista como la fase superior de la femme fatale en la película ya que es capaz de asesinar una vez más, con motivaciones distintas, injustificadas pero conectadas y que resuelven en dicho posicionamiento por recurrir al crimen y, aunado a esto, en las mujeres fatales rara vez se les ve con un cargo de consciencia por sus actos, como sí es común verlo en personajes masculinos del mismo tipo; una vez más, por la misoginia implícita en el discurso del noir, con lo cual, tal falta de sensibilidad enriquece la figura de María, y las femme fatale en general, como mujeres despiadadas y las fortalece aún más en su propia definición como mujer fatal. De cara a esto y como menciona Aviña, *el tema de la culpa es casi inexistente*⁸, apreciable solamente en un momento breve después del homicidio y al final de la película. Cuando María regresa con flamante nueva identidad a la casa de su hermana, todo mudo está esperándola para dar el último rosario al difunto esposo; al tener un inquietante intercambio de miradas con su chofer de regreso de la escena del crimen, al entrar a la residencia y ver que todo el público la observa en completo silencio, un aura de sospecha abunda en el ambiente, pero en realidad, solamente estaba en su cabeza, pues cuando asiente con la cabeza a todos, y todos responden, la relativa calma vuelve al ritmo para iniciar con el acto religioso.

⁸ *Ídem.*



117.



118.



119.



120.

Y en la secuencia posterior se hacen visibles los primeros destellos, literalmente, de la culpa de María y que llegan a relacionar la película con los terrenos del terror psicológico. El iniciador de este concepto es a través de otro simbolismo: los espejos, y en especial, el mismo que se vio en la primera escena de la recámara y el mismo que comienza a despertar en María su idea criminal. Una vez terminada la ceremonia, la protagonista se queda en la propiedad sola, contemplando los adornos de la sala principal que le sugieren su nuevo papel como asesina: un reloj con un marcado TICK-TOCK, y lo que parece ser un ángel con una hoz en posición de ataque, poco a poco un sentimiento de inquietud se apodera de ella, por lo tanto, sale corriendo al segundo piso donde se topa al perro de la casa que, evidentemente no la reconoce, le ladra y se va. Sabe que está perseguida y rodeada por su propia mente en ese espacio; se encierra en su nueva recámara donde se encuentra de nuevo con los espejos,

cuyo reflejo la observa pasivamente, no es su propia reflexión, sino que parece tener vida propia, y cada espejo en la habitación la mira, la juzga y la persigue con una intención muy parecida; cada vez, María se siente más y más desconcertada, asustada. Brevemente es interrumpida por una de sus mujeres de servicio, que marca un bajón en el frenesí y en el montaje alocado que se estaba armando; cuando la deja de nuevo sola con su mente, María se enfrenta con el mismo espejo ovalado del principio, el culpable de los inicios de su plan, pero una vez más, no es su reflejo. Este último es el que termina por romperla y entra en pánico, quiere huir de la habitación, pero el perro se lo impide y termina por regresar, de nuevo ahí se encuentra con fuertes destellos de luces que transitan por las ventanas de su cuarto como si fueran las sirenas de una patrulla, pero se vuelven más oníricas, más amorfas; la confusión y el terror en María la paralizan y no le queda otro remedio más que tomar pastillas en cantidad para quedarse dormida y escapar de su delirio.



121.



122.



123.



124.



125.



126.



127.



128.



129.

Una de las características, tal vez no escrita, pero por reacción y emoción del público del terror psicológico, es esa mezcla de confusión e inquietud resultado de no saber que lo está pasando, tal y como lo experimenta María. Los elementos en la trama se hacen cada vez más retorcidos y enrevesados, parecen no tener sentido ni conexión entre sí, y solo hacen más confusa la historia y, regularmente hay dos desenlaces en este tipo de películas: aquellas cuya final resolución es sorprendente a tal grado de ser *shockeante*, y las que dejan un final abierto a total interpretación del espectador. Dos ejemplos contemporáneos que, creo explican muy bien estas emociones y finales, respectivamente son *The Others* (2001) del chileno Alejandro Amenábar, y *Mother!* (2017) de Darren Aronofsky. Particularmente, la filmografía de este último comparte muchas de estas características. Por eso es que también se puede asemejar a esta película con tintes del terror psicológico, por lo que Gavaldón apuesta en esta secuencia y que adecuadamente le transfiere la confusión e inquietud que siente María al público.

Pero más allá de estar cerca de este género gracias a esta secuencia y tales emociones que se deprenen de ella, son una manifestación de la culpa de la protagonista, pero llevadas al extremo, casi como un descenso a la locura. Es presa de su mente y de alguna manera cree que todos los objetos del interior, incluso, la propia casa sabe lo que hizo, saben que ella no es su hermana, y con la persecución del decorado es que se genera su inestabilidad y parte de su castigo. María está obteniendo las primeras consecuencias de sus actos en forma de falta de paz mental que para el final de la película se convierte en el sentimiento de la culpa y su final aceptación de la misma. Aunque, el resto de la cinta prácticamente no vuelve a suceder algo como esto, por lo cual, se cree que María no vuelve a sentir culpa ni ningún otro tipo de carga, porque no lo demuestra; puede haber algunas otras referencias, como el modesto arrepentimiento de haber terminado su relación con Roberto, pero nada realmente prueba la carga de consciencia, sino hasta que su hartazgo por Fernando la orilla a más o menos confesar.

Se aborda entonces, al último tramo del *plot* como la segunda y final muestra de culpa de María, y es la que mayor significado contiene. En conexión directa con Fernando y el robo de El Greco, la protagonista está convencida de que no se podrá deshacer de él definitivamente; cuando la policía es alertada del robo del cuadro, Roberto responde al llamado del jefe de la comisaría por su cercanía con la familia, y se dirige a interrogar a María

a su nueva casa. La escena representa un punto de quiebre en el conflicto moral de esta, puesto que, al tener en frente a su amado Roberto y por fin empezar a darse cuenta de que lo perdió todo, por quererlo todo, especialmente a él, su pesar ya no le permite sostener su nueva vida, cuyo principal problema es Fernando, ni siquiera el hecho de haber asesinado a su propia hermana. La intimidad y la misma química que se sintió entre María y Roberto desde el inicio de la película son interrumpidas por su compañero, recibieron órdenes de trasladarse a la estación del ferrocarril; Fernando fue atrapado tratando de huir con El Greco. En la escena posterior del careo entre los involucrados, María dice haberle regalado personalmente el cuadro a Fernando, “porque lo ama”, pero en realidad fue por la inmunidad que se mencionó más arriba, si él cae, ella cae, por complicidad en el asesinato del Sr. Montes de Oca. A pesar de que, a raíz de esta secuencia, María comienza a abrir los ojos y darse cuenta del valor que sacrificó por su nueva vida de millonaria, su realización no es del todo fuerte, no quiere parar a la cárcel, aunque su sentimiento de culpa va creciendo en los últimos minutos. Cabe mencionar que Roberto no quedó conforme con la confesión de María.

- *“Tengo la seguridad de que no estamos en un error. Ella mintió para encubrir que está siendo víctima de un chantaje, y aquí está el misterio del chantaje”*, dice Roberto mientras se exhuma el cuerpo del esposo de Magdalena continuando con una investigación alternativa por dicha inconformidad. Luego, atrapan y golpean a Fernando hasta hacerlo confesar toda la verdad, y en la escena posterior a la golpiza, se ve a María siendo juzgada por el asesinato del esposo de su hermana Magdalena.

La resolución del conflicto es realmente extraña, en realidad, a María nunca se le ve confesar la verdad del todo, sólo se presupone que aceptó la confesión de Fernando, ya que durante el juicio no dijo una sola palabra, no trató de defenderse ni mucho menos revelar que ella es María, no Magdalena y que ella mató a su hermana, por lo tanto, no al esposo de Magdalena, aunque probablemente no lo hizo por desembocar en el mismo final. Y al no ver otro tipo de muestras de culpa o carga de conciencia o del pasado en referencia al homicidio de su hermana, no queda del todo claro la razón del pesar de la protagonista; el desarrollo del argumento hace parecer que María acepta esa acusación sí, por culpa, pero no tanto por haber asesinado a su hermana Magdalena y suplantar su identidad, porque sólo afirma que “debe pagar su deuda de sangre”, o sea, únicamente se siente que una parte minúscula de su culpa

es relegada a eso, y el grueso del pesar es motivado por el abandono de su antigua vida y su verdadero amor Roberto. María siente que debe pagar algo de lo que hizo, pero paga, extrañamente, no lo malo, que en este caso es su renuncia a su pasado, y no por lo que se considera verdaderamente malo, que es el acto homicida. Esa necesidad la hace aceptar su destino, e irónicamente, paga por el crimen que no cometió. Y sólo se arrepiente por todo aquello que la llevó al crimen, y no por el crimen per sé. Es decir, acepta la cárcel porque siente necesidad de ser castigada, por la culpa que siente, aunque por las razones totalmente inversas.

Cualquiera que sea el verdadero motivo de la culpa que siente María, ese elemento noir está, bajo esas condiciones, pero está, añadiéndose a la presencia de la protagonista como mujer fatale que, viéndola desde esta perspectiva, tal vez el que no se arrepienta en sí, de ser asesina, le atribuye un puntaje extra a su postura fatale. Es plausible catalogar a esta cinta como cine negro, creo yo, por la disposición de estos dos elementos, uno más importante que el otro, claro, pues a partir de María como mujer fatal, derivan las otras modestas identidades noir.

Entre otros elementos que contribuyen con la construcción del espíritu noir en la cinta de Gavaldón, pero que responden más a desarrollar la estética y la estilística del cine negro al no aportar tanta riqueza narrativa a la trama, son la fotografía de Phillips, el diseño de producción de Gunther Gerzso y cómo sus trabajos interactúan para ofrecer imágenes explícitamente noir de la época de los cuarenta. Por ejemplo, las escenas en la ciudad nocturna y lluviosa que protagoniza María, estéticamente muy bellas y fácilmente relacionales a cualquier noir norteamericano; las caminatas de la misma naturaleza, pero con Roberto; y las vistas de la gran Ciudad de México de noche desde la azotea de la vecindad donde vive María, y que, por la pronunciada sombra del ambiente, dan cuenta de su miseria material, emocional y prontamente, moral. Aquí mismo, poco antes de entrar a su vivienda, se ve otro modesto simbolismo en la película: Roberto y María, envueltos en una sombra malévola, caminan juntos hacia una solitaria luz. Un plano muy similar se compone hacia el final de la película cuando el mismo Roberto acompaña a María a su celda. La composición, la luz, la puesta de cámara y la elección del plano son prácticamente las mismas, a cambio del escenario; esta composición es una forma de dar a entender que siempre, de alguna

manera permanecerán juntos. Así mismo, en la breve secuencia de la investigación alternativa de Roberto arriba mencionada, se ven otras referencias al noir, como la misma investigación, que por sí misma es un elemento detectivesco característico del estilo, la golpiza a Fernando que deja entre ver una moralidad ambivalente también en Roberto y narrada por un juego de luces bastante similar al que usó en la escena de la tortura de Antonio en *Marihuana, el monstruo verde*, y que atestigua la evolución y la auto referencia e influencia del estilo con sus antecedentes en territorio nacional.

Con todo esto, *La Otra*, sin negaciones se encuentra en los terrenos del cine negro, por su modestia en los elementos narrativos, pero la espiritualidad que también le otorga la estética y estilística, y aunque fundamentalmente no abusa de las expresiones noir, se sostiene de esas modestas muestras para introducirse a sí misma dentro de este estilo, pero con la gran diferencia de tener un gran contenido desde la perspectiva mexicana gracias a la mano de Gavaldón, y sobre todo a Revueltas en el guion, que entre la moralina del subtexto con la clásica fórmula de que la riqueza no es lo más importante, sino la felicidad que trae la humildad y la sencillez, a la par de una crítica a la burguesía, sus perversiones y todo aquello a lo que están dispuestos con tal de conservar su fortuna y estatus a su gusto, dan como resultado uno de los grandes exponentes noir con temática, imaginario y cultura mexicana, marcando el inicio de esta influencia en cintas venideras.



130. La gran urbe nocturna y lluviosa.



131.



132.



133.



134.



135.



136. La escena de la golpiza de la policía a Fernando con las luces y sombras que recuerdan a la de *Marihuana*, *el monstruo verde* (1936).



137. El simbolismo del amor a pesar de la distancia de los protagonistas se evidencia entre este plano, que aparece al final de la película y el plano de la imagen 133, casi al principio.

***La Diosa Arrodillada* (1947) Roberto Gavaldón**

La siguiente película en el listado seleccionado se trata de la segunda colaboración entre la triple alianza Gavaldón, Revueltas y Phillips, y la tercera gran contribución de este último en las fotografías expresionistas del noir mexicano. *La Diosa Arrodillada* comparte muchas semejanzas con su antecesora, ofreciendo una distribución de las identidades negras igualmente sutil, pero notablemente más desarrolladas, aunando un par de factores extras a la cinta que construyen, por ejemplo, una amplitud en la narración con el vestuario y el concepto de desenfadada sexualidad desde una perspectiva fatalista que favorece el apartado noir; Rafel Aviña define el contenido negro de la película a través de etiquetas muy propias del estilo: *una trama sobre el deseo, la culpa y la imposibilidad de dejarlo atrás*⁹, simbolizadas con la estatua de mármol que le da nombre a la obra.

En los protagónicos, una vez más se encuentra a Arturo de Córdova como Antonio Ituarte y María Félix como Raquel Serrano, enredados en una historia criminal y thriller policiaco de amor, pasión y sexualidad; Antonio está casado con Elena, encarnada por Rosario Granados, pero mantiene un amorío con Raquel durante sus viajes, hasta que la carga del pasado de esta última la obliga a terminar su relación con él, cosa que Antonio acepta para centrarse totalmente en su matrimonio y por la culpa que siente, puesto que Elena está delicada de salud y su muerte puede ser muy pronto, sin embargo, al comprar una estatua como regalo de aniversario para su esposa, Antonio se reencuentra con Raquel en el estudio de Demetrio como la modelo que le dio figura a dicha obra, y con el destino uniéndolos una vez más, se ven envueltos en un triángulo amoroso lleno de sexualidad y fatalismo.

Durante los primeros minutos de la película, los personajes se presentan como en un drama romántico común y corriente, no existe sensación negativa alguna que se desprenda de la relación clandestina entre Antonio y Raquel, de hecho, esta connotación insinúa una especie de legitimidad entre la pareja hasta entrados aproximadamente los primeros quince minutos cuando los simbolismos comienzan a tomar fuerza y a condicionar el rumbo, y por ende el tono de la película, como el del letrero del perfume Deseo que se puede ver a través de la ventana del despacho de Antonio, y que da la clave de la película, el motivo del inicio

⁹ *Ibid.* p. 155

del drama con tintes negros. No es que, a partir de la primera presencia de los simbolismos, el tono automáticamente se vuelva misterioso y fatalista, sino que se trata de la progresión de los símbolos dentro del tono y cómo estos se vuelven cada vez más oscuros, en parte notables por la música que se vuelve desconcertante y alerta un próximo punto de quiebre por la sensación de inestabilidad que ofrece. Con esto en mente, la película es apreciable ya introducida en dicho tono en el momento que Antonio empieza a escribir en su diario relatando su rompimiento con Raquel y conectado con la próxima secuencia en el estudio de Demetrio en busca de la estatua; en el plató hay dos elementos que comienzan con el desarrollo de las identidades negras, la voz *en off* y Raquel como indiscutible femme fatale, por despertar en el protagonista sus malos pensamientos y causante indirecta de las desgracias en la trama.

Tal y como sucedió en *Crepúsculo*, la voz *en off* es enunciativa, relata los pensamientos del protagonista, lo que está leyendo en su diario en este caso, no desarrolla la complejidad del personaje, pero el tono de voz apagado, pausado y misterioso de *De Córdova*, funciona bien para responder a las necesidades del cine negro; es una voz *en off* con todas las del noir, y aunque este recurso no es tan recurrente en el desarrollo de la historia, como sí se apreció en *Crepúsculo*, es la introducción de la película al drama negro, pues a partir de este, entran en pleno desarrollo todos los demás, así como las sutilezas de Schrader.

Las sutilezas de Schrader en *La Diosa Arrodillada* se ven condicionadas y originadas por las subtemáticas de la película como: el deseo, la sexualidad apasionada, el romance, la culpa y la carga del pasado, los cuales definen el tono fatalista de la película y la posiciona dentro del noir. Es decir, las subtemáticas, al ser abundantes, complejas y que están presentes en el desarrollo de los protagonistas, se convierten en los ejes que le otorgan el verdadero sentido negro a la película, por ello, son los motivos a estudiar en segundo caso, puesto que, no existirían dichas subtemáticas sin la presencia de la femme fatale que, en esta cosmogonía, es la causante del todo el fatalismo que condiciona la totalidad de la película. Todas estas descripciones se ven simbolizadas con la presencia de la estatua.

Consta entonces hablar primero del origen del fatalismo, de Raquel. ¿Pero qué hace distinta a Raquel Serrano de otras mujeres fatales? Como se vio en todas las películas anteriores de este capítulo, la presencia de la femme fatale es fuerte, con leves variaciones en

sus arcos dramáticos según las necesidades de cada guion, pero las características generales y canónicas del cine negro dictan a una mujer que actúa fuera del marco moral que la sociedad impone sobre ella; Raquel no es asesina como María o Magdalena, ni muestra intenciones de tal como Julieta, en cierto modo, no es traicionera como Lucía, ni es manipuladora, ni chantajista, en realidad, tiene poco o nada de las definiciones clásicas de una mujer fatal, pero lo que hace que se identifique como tal, es que apoya estos comportamientos de otros, especialmente de Antonio, motivada por el gran amor y pasión que siente por él, y Antonio, al estar igualmente enamorado de ella y causar controversia en su vida y en su mente que, es a sus ojos que se ve a Raquel como femme fatale. En otras palabras, no son tanto las acciones de Raquel las que la definen como mujer fatal, sino la percepción de los otros personajes sobre ella según las sensaciones que causan en estos, principalmente en Antonio. Esto no quiere decir que en absoluto que no haya maldad en Raquel, la hay por considerar como acto de amor el supuesto envenenamiento por parte de Antonio hacia Elena para poder estar tranquilamente con ella, así como por el simple hecho de haber aceptado ser la amante que se interpone entre un matrimonio. Es innegable que por la mala gestión de sus sentimientos e inmadurez emocional, Antonio vea a Raquel como una femme fatale, como la causante de sus desgracias, cuando desde una perspectiva crítica, se ve claramente que él solo y sólo él, es causante de su propio destino, pero para la funcionalidad de la trama, y por responder al estilo negro, se interpreta a Raquel como dicha mujer, pero no su actuar, sino por cómo es percibida, influye y condiciona en la vida y decisiones de Antonio que, por la naturaleza del amorío, es negativamente. Antonio crea su propia femme fatale por los indicios que esta le ofrece. Esa es la novedad aquí.

Por medio de Raquel se originan las subtemáticas, y luego las emociones de Antonio y Raquel, y con ellas el tono fatalista. La primera de ellas, una relativa innovación, es la sexualidad entre la pareja de protagonistas; además de sentir amor legítimo, la química sexual que existe cuando están juntos es potente y algo poco visto en las películas de la época, aunque no sea explícita, sino sugerente, pero igualmente intensa. En las escenas cuando sugiere la sexualidad, también se ve implícita una atmosfera de clandestinidad porque ambos, evidentemente saben que se trata de una aventura, y que el intenso deseo por la carne es inmoral y los llevará por severas consecuencias, especialmente si es fuera del matrimonio; es otra forma de definir el fatalismo. Y a raíz de la sexualidad y la percepción que la película

ofrece sobre esta como lo prohibido, es que otras emociones se emiten, como la carga del pasado, un poco más visible en Raquel y la persecución de la culpa en Antonio.

Desde la primera escena en que los protagonistas aparecen en intimidad, sale a flote el tema sobre sus pasados, el cual no importa si en verdad se aman, y parece que se lo tomaron muy en serio, ya que su escape del pasado solamente se hace presente en dicha escena y cuando Raquel escribe la carta para terminar con Antonio, en donde hace mención especial en que su pasado la disgusta y lo disgustará a él. No se vuelve a mencionar algo parecido más adelante, a interpretación de que su amor haya sido más fuerte que su pasado, no queda del todo claro. Por otro lado, la culpa de Antonio es la que predomina el fatalismo y el tono noir en toda la película y parece estar muy bien justificado con base a lo siguiente: Antonio tiene una aventura a espaldas de Elena, quien está delicada de salud y su muerte es un acontecimiento bastante probable en el corto plazo, de hecho, se asume que acepta el rompimiento con Raquel para inhibir algo de la culpa que siente por cometer tal acto de traición en una situación tan delicada; la culpabilidad del protagonista es más brutal y más fatalista cuando Elena resulta, supuestamente envenenada y muere, todo a partir de la escena de la fiesta de su aniversario de bodas. A este punto el público cree que efectivamente él envenenó a su esposa para poder estar con Raquel, y por ello en el posterior desarrollo del arco dramático de Antonio resulta desconcertante que muestre intenciones de matar a Raquel, si en primer lugar mató para estar con ella, por lo tanto se vuelve sospechoso del crimen, pero al final cuando la película se resuelve, resulta que Antonio en realidad quería envenenar a la causa de su deseo, Raquel, pero en un intercambio de copas en una escena de celos en la misma fiesta, se creyó que Elena bebió la copa con veneno, cosa que no ocurrió y que, probablemente por la emoción de tener a la mujer enfrente, de la cual por cierto, únicamente sospecha que es la amante de su esposo, falleció por causas relacionadas a su delicada salud, lo que termina por liberar de toda sospecha a Antonio, pero no de su culpa, tomando la decisión de suicidarse en su celda por la carga que siente. Nunca se enteró de que Elena no había sido envenenada. Esto responde al desarrollo de personaje de Antonio, por eso quería matar a Raquel, porque ella era su verdadero objetivo, y por un giro de trama que ni él mismo supo, perdió a su esposa, ampliando su sentimiento de culpa, pero ahora mezclado con la ira magnificando la fatalidad de él como personaje y como elemento noir.

Aunado a esto, la intriga en la película se refuerza con la retorcida aceptación de Raquel como la nueva esposa del protagonista; al principio este se muestra renuente pero casi mágicamente se acuerda que ama a su femme fatale con locura y proceden a construir su nueva feliz vida. Durante este breve periodo su culpa desaparece, pero se reintegra cuando es apresado por ser sospechoso del asesinato de su esposa. Lo que se mencionó líneas más arriba. Aquí, una vez más, se alcanza a notar la mano de Revueltas en el guion.

Durante el primer tercio de la cinta se ve el empeño de Antonio por huir de Raquel y todo lo que siente por ella, con intenciones de aliviar un poco de su culpa, pero esta lo persigue y con ella, todas las demás connotaciones apenas descritas, pero por más que intente huir, todo esto le continuará pisando los zapatos; la persecución del fatalismo y la culpa provenientes de Raquel se ven simbolizadas con la estatua La Diosa Arrodillada, postrada en el patio como un objeto que todo lo causa y observa. Es el simbolismo del tono negro en la película. Se muestra casi omnipresente hasta que la pareja de amantes logra reunirse nuevamente pero esta vez sin que Elena pueda interponerse: desde su posición abre una ventana para presenciar la decadencia entre el matrimonio, casi como si la obra fuese una extensión de la propia Raquel para manifestar que la pareja fracase por las emociones que ejerce sobre Antonio, pero al mismo tiempo, en la escena en que recién se coloca la estatua en el patio de la casa, cuando el protagonista la observa, comienza a llover, en símbolo de premonición de las consecuencias y caída de los amantes, en especial de Antonio, el cual es el único personaje que realmente queda bajo la lluvia, y por ende, el que pagó el peor precio, por sus inmadureces y por la culpa de cargar con el peso de sus errores.



138.



139.



140.



141.



142. La omnipresencia de la estatua: desde el patio observando la fiesta de aniversario del matrimonio en representación de la influencia de Raquel sobre Antonio y su indecisión.

La culpa y el fatalismo que persiguen a Antonio con el desarrollo de los acontecimientos, se lo terminan por consumir, volviéndose el mejor exponente del fatalismo en toda la película por las razones que se acaban de mencionar arriba, pero otro aumento de atributos a su clasificación noir es la intención de matar, retomando al crimen como la más primitiva distinción del cine negro, como quedó atestiguado en el análisis de *Crepúsculo*, y que compartía similitudes con el arco del protagonista en *In a Lonely Place* (1950). Las tendencias asesinas de Antonio son motivo del fatalismo que Raquel provoca en su vida, y da muestras de ellas por primera vez en su oficina buscando el veneno entre sus cosas y luego

vertiéndolo en una de las copas en la fiesta de aniversario. Cuando Elena muere y llega la ambientación de Panamá en la película, con lo que se queda el protagonista es con el hecho de que envenenó a su esposa en vez de a Raquel, por eso su frustración y actuar con tendencias asesinas; Antonio, en este tramo de la historia quiere asesinar a Raquel en tres ocasiones por la ira que siente de haber, según lo que él cree, envenenado a Elena en vez de a ella: La primera se observa en su segundo reencuentro en Panamá después del show de Raquel y Nacho, su descubridor y poco profesional compañero artístico, segmento de la película que, por cierto, la aproxima a los dramas cabaretiles, por el número musical actuado y cantado por estos dos en analogía de la situación romántica entre la clandestina pareja, Antonio se muestra borracho e impertinente tras bambalinas, tanto que, se desmaya, Nacho sale en busca de un taxi para que se lo lleve a su casa, y en ese momento de soledad, aprovecha de una manera sexualmente insinuante para ahorcar a Raquel hasta que reaparece Nacho y lo golpea para terminar con la agresión. La segunda, a la mañana siguiente en el cuarto de hotel de Antonio, Raquel llega para entregarle su encendedor olvidado, la escucha hablar mientras sostiene su navaja para afeitarse; verbalmente no se expresa ninguna intención de Antonio para atentar contra Raquel, sino que son los recursos que utiliza Gavaldón para sugestionar a los espectadores y que ellos mismos interpreten con la ayuda de estos, las intenciones de asesinar de Antonio sin decir una sola palabra, con el incremento de la tensión con el apoyo del silencio en la escena y su progresiva desaparición con música inquietante, con el intercambio de plano y contra plano, los cuales se hacen cada vez más largos, así como la simple mirada del protagonista, dando como resultado una escena tensa por la incertidumbre del público que, está interpretando la escena como el anhelo de matar, pero en accionar, no lo hace, sin embargo, por este mismo uso del lenguaje cinematográfico, se sugiere tal pensamiento en Antonio. La tercer y última es unos días después en Noche Vieja, y podría decirse que es un punto medio entre las dos anteriores, puesto que no es tan compleja en el lenguaje como la del cuarto de hotel ni tan impulsiva como la de los camerinos, la escena es nuevamente sugestiva con las intenciones de matar, pero esta vez envenenando a Raquel sirviéndole su copa de champaña, y se puede apreciar únicamente por el comportamiento tan inestable de Antonio en contraste con la tranquilidad de Raquel en esta escena.

El rol de Antonio es, además de por su sentir, en adición de su accionar con sus tendencias asesinas, un auténtico significante del protagonista noir, que todo aquello que se despliega de él no hace más que evidenciar su moral ambivalente, de hecho, Aviña incluso llega a definirlo como una suerte de antihéroe por esto mismo, por su ambigüedad e indecisión, que no sabe definirse entre la pasión, el amor y el deseo, lo que lo lleva a varias situaciones de confusión y concluye con su fatal caída¹⁰.

Todas las emociones negativas con las que se muestra y desarrolla Antonio se relacionan con la iluminación expresionista de Phillips. Se trata otra vez de una de sus claves de su estilo, apoyar la narración con la fotografía, como también se analizó en *Crepúsculo y Marihuana, el monstruo verde*, por eso la iluminación expresionista puede ser ideal en el cine negro bajo la dirección adecuada: La culpa, la carga del pasado, el fatalismo, la desesperanza, incluso la ira y la frustración se ven envueltas en el claroscuro como lenguaje no verbal de sus emociones; como en dos de estas escenas es apreciable su ira con un cuadro casi todo oscurecido con un único rayo de luz sobre su temible mirada; cuando regresa a su casa después de su largo viaje a Panamá, cuya escena en las mismas condiciones de luz reflejando el sentimiento de culpa que siente por haber causado la muerte de Elena, al mismo tiempo que el gran cuadro de ella en la sala lo observa a él y a todo su sentir; o como en la escena en su estudio cuando con el *flashback* relata su confesión que en realidad su objetivo a asesinar era Raquel, no Elena.



143.



144.

¹⁰ Ídem.



145.



146.



147.



148. La ira de Antonio en luz crepuscular.



149. La culpa.



150.



151. La culpa nuevamente, la que lo obliga a confesarle al público su verdadero plan a través de otro recurso noir: el *flashback*.

De hecho, el regreso de Antonio a su casa es una buena oportunidad para hablar sobre la conexión que existe entre los personajes en conjunción con la narración interconectada de la fotografía, el diseño de producción y el diseño de vestuario. La secuencia de la fiesta de aniversario y la del regreso de Antonio a la misma casa mantienen una esencia parecida en lo que tiene que ver con el desarrollo de la narrativa sujeta a estos departamentos, que es traducida por medio del uso de sombras marcadas y colores oscuros como símbolo de las connotaciones negativas en las que está envuelta la pareja clandestina, con la única diferencia que en la primera de estas dos secuencias, la presencia de las pocas condiciones de luz y el diseño de producción y de vestuario de tonos negros aparece progresivamente, en respuesta a la paulatina alza de la tensión que hay entre el triángulo amoroso. Esta se desglosa de la siguiente manera: Rodeados por sus invitados, Elena interpreta algunas piezas en el piano frente a Antonio, y si la escena ya es considerablemente poco iluminada, los decorados y los vestuarios ennegrecen más la puesta hasta el punto cumbre cuando Raquel llega a la fiesta en compañía de Demetrio; Raquel se añade la sombría atmosfera creciente en tensión con un refinado vestido negro entallado, a estas alturas, todos los personajes importantes obedecen a los colores oscuros, sí, probablemente por un *dress code* solicitado para la fiesta, pero tampoco se puede negar que el uso del color negro en los tres departamentos artísticos reflejan las implicaciones entre Raquel y Antonio, especialmente. De hecho, es en esta escena que se da a entender una de las principales razones de la intensidad del amor de los amantes:

- *“te repito que no te considero un término medio. No habrá antes ni después.”* O es todo o es nada, o es sólo ella o nada, y de ahí se solidifica más la indecisión de Antonio. Inevitablemente las dos mujeres terminan confrontándose, pues Elena ya venía sospechando del amorío de su esposo por cómo miraba la estatua, solo le faltaba saber quién en realidad era, hasta llegada esta secuencia. Ciertamente, Elena nunca tuvo pruebas concretas de que Antonio estaba enamorado de alguien más, pero el “ojo de loca no se equivoca” le favoreció, y fácilmente relacionó la figura de la estatua con Raquel para darse cuenta que en efecto, se trataba de ella todo este tiempo. Proceden al comedor y en condiciones de luz, decorados y vestuarios muy similares, Antonio vierte el cianuro en una de las copas. De ahí en adelante, lo que se comentó.

La luz crepuscular, el diseño de vestuario y de producción en régimen de los tonos apagados, de la mano de la elección de las puestas de cámara correctas, proyectan la esencia de cada uno de los personajes: la clandestinidad e hipocresía de la pareja en relación a Elena, y el razonable descontento de esta última, la ambigüedad moral y las nociones criminales que, en su conjunto, colaboran para crear el tono fatalista, mejor ejemplificado en toda esta secuencia y que avisa las consecuencias a la vuelta de la esquina.



152.



153.



154. La puesta de cámara y el plano general con los actores al *back* y *foreground*, sugieren clandestinidad.



155.



156. La primera intención de Antonio por matar.

El retorno de Antonio a su casa mantiene este vínculo entre los tres departamentos, pero existe un énfasis con la fotografía que es más oscura de lo que se ha mostrado en los primeros dos tercios de la cinta, y efectivamente, para sus últimos minutos, se aprecia una iluminación todavía más pobre, una vez más, para simbolizar la culpa del protagonista y, en contraste de la secuencia de la fiesta, la casa sin invitados se siente enorme a comparación de lo pequeña que se apreciaba en dicha secuencia; apenado, da un breve recorrido por el interior, y el espectador se percata de la soledad de Antonio. Son las consecuencias de sus actos. Como mejor ejemplo, la imagen número 149.

Finalmente, y como la otra novedad que se mencionó al principio, el diseño de vestuario también acompaña la narrativa en extensión del color negro y lo negativo que simboliza, así como el blanco y lo positivo, y que es más evidente en Raquel. Por ejemplo, la dualidad del color se agrupa según, si Raquel y Antonio están juntos o si la posibilidad de estarlo es grande, por eso cuando se presenta a su personaje en el aeropuerto a la llegada de Antonio se le ve con un vestido en el que predomina el color blanco: están juntos, pero también tiene líneas más oscuras, en menor tamaño pero que implican lo ilícito de su amor y lo frágil de su relación, o lo fácil que puede ser separarse. En las escenas posteriores que sugieren sexualidad predomina también el color blanco, incluso en Antonio. Entonces, en contraste, el uso de vestuario negro representa la dificultad para estar juntos, como aquel vestido entallado en la fiesta de aniversario, que prevé la prolongada separación de los protagonistas luego de la muerte de Elena; en el número musical subsecuente, tanto Raquel como Antonio van de blanco, es su segundo reencuentro. Previó a que la nueva pareja contraiga matrimonio, el vestuario de Raquel a lo largo de ese segmento es, una vez más, blanco, pero, una vez casados, la frialdad y distancia por parte de Antonio hacia ella, recordando su culpa y su error, hacen que el ánimo de esta cambie, y con ello su vestuario a negro. Creo que la escena en que mejor se evidencia el juego de colores y vestuarios es en la que, después de este episodio de distanciamiento, el vestuario blanco de Raquel en el solitario comedor, es una premoción de Antonio que al llegar a la residencia mágicamente recuerda que ama a Raquel, y a partir de ahí, vuelen a estar felizmente juntos, inclusive, organizan un viaje a Europa para celebrar su nuevo matrimonio. Y en secuencias terciarias, la vestimenta es por igual bicolor, atestiguando la ambigüedad de su relación y que están pasando por un momento difícil y que su estancia parece ser incierta. En Elena pasa algo más o menos igual, debido a su poca recurrencia en la película, por obvias razones, el color que la predomina es el gris o el negro, probablemente en señal de la indecisión de Antonio, y que trató de enmendar algo de su culpa intentando envenenar a la causa de su deseo, lo que lleva al vestuario de Antonio que, casi toda la película es en un traje negro y en la poca restante es gris, para narrar las connotaciones y ambivalencias que ya se estudiaron en todo este análisis, salvo las secuencias de su sexualidad con Raquel.

Todo esto concuerda con el fatídico desenlace con el suicidio de Antonio en su celda con el mismo cianuro con el que creyó que envenenó a Elena, siendo víctima de su culpa. Y la verdadera imposibilidad de que Raquel y Antonio vuelvan a estar juntos se hace presente.



157.



158.



159.



160.



161.

La Diosa Arrodillada concluye, no solamente con una de las mejores muestras del fatalismo, la ambigüedad moral, la desesperanza, el crimen y caída de sus protagonistas como fuertes identidades noir a partir de la perspectiva mexicana, sino que la implementación de los otros departamentos de la producción colaboran en la construcción de un lenguaje cinematográfico que, para este momento parece mostrarse como una de las distinciones más importantes del cine negro mexicano, como una característica identitaria, obviamente dándole el crédito de nuevo a Alex Phillips en el fotografía, a Manuel Fontanals en el diseño de producción y claro, a Lillian Oppenheim como diseñadora de vestuario que, todos ellos bajo la dirección de Gavaldón, y su particular caso en el cine negro, y también la implementación de este tipo de narraciones, se van haciendo parte de su estilo como director, creando cintas con un lenguaje amplio y complejo que le sucede sin pretensión alguna a las aportaciones por los norteamericanos, ofrecen otra gran muestra del cine noir. Entonces, en retrospectiva, es incuestionable el desarrollo y complejización del estilo en territorio nacional, que gracias a los involucrados que retoman los elementos previamente aportados, entre esos, los suyos, los van perfeccionando y adecuando según las nuevas tecnologías, las nuevas narrativas y las necesidades del guion, que llaman a un cine de vanguardia, en especial, en el caso del cine negro.

Para presenciar de primera mano esta evolución, recomiendo ver, en este primer tercio de este capítulo, *Marihuana, el monstruo verde* (1936), *Crepúsculo* (1945) y *La Diosa Arrodillada*, y que al mismo tiempo funge como evidencia que dichos elementos evolutivos no se limitan sólo entre un director, sino que existe la influencia entre uno y otro.

***Salón México* (1948) Emilio Fernández**

A comparación de las películas antecesoras a esta, *Salón México* es muy modesta en su contenido noir, incluso menos de lo que se aprecia en *La Otra* (1946), resumiéndose en unos cuantos elementos estilísticos y las sutilezas únicamente necesarias para ubicarla dentro del plano del cine negro, en respuesta, probablemente, de tratarse de la primera aproximación de Fernández al estilo, cuyo específico caso, no manifiesta actos tan concretos de aproximación y progresión como sí ocurrió en los de Galindo y Gavaldón, aunque también es necesario recordar que su filmografía no se caracteriza por permanecer del todo en los claroscuros del noir. Sin embargo, a pesar de la modestia de la cinta, considero que no es pobre, puesto que lo poco que aborda, lo hace respondiendo bien a la configuración que Bracho, Galindo y Gavaldón venían construyendo en su rama, y al mismo tiempo, *Salón México* me parece una de las mejores muestras de lo que se trata el cine negro mexicano, porque es el ejemplo que mejor explica la conjunción de los conceptos que se han estudiado a lo largo de toda esta investigación: La conceptualización *per sé* del cine negro y, cómo, en el caso mexicano, y por la naturaleza de la narrativa criminal del estilo, se convierte en un reflejo de la dura realidad mexicana, para fungir simultáneamente como una crítica al entramado social, económico y político como generadores de dicha severidad. Sin dejar de mencionar la esperanza patriótica que se percibe a lo largo de la película por su alto contenido nacionalista que, en este caso, no es el motivo a estudiar, sólo referir para complementar la dualidad por la que apuesta Fernández.

La trama es la siguiente: Marga López es Mercedes Gómez, quien trabaja fichando y robando en un lugar de poca moral, el Salón México para poder pagarle los estudios en un colegio de señoritas a su hermana menor Beatriz y donde, naturalmente se encuentra con personajes de perfil criminal como Paco, su explotador, pero también con la luz entre la oscuridad, Lupe López, encarnado por Miguel Inclán, quién es un policía de crucero encargado del orden frente al México, y que se presenta como el ángel de la guarda y pretendiente de Mercedes, lo que conlleva una controversial toma de decisiones dado su amor por ella.

De menos a más, en esta ocasión no hay presencia de una *femme fatale* que influye negativamente en el desarrollo de los personajes y del *plot*, pero sí hay una representación

de, más que el fatalismo, la desesperanza, ofrecida por el personaje de Mercedes que, por su trabajo, el mundo y ella misma la perciben como una mujer de poco valor, y cuya situación de imposibilidad económica, la obliga a tomar decisiones desesperadas para garantizar los estudios de su hermana menor, fichar y robar. La desesperanza de Mercedes es mayormente perceptible durante su arco con Paco, el cual, con la secuencia inicial, cuando ambos ganan el premio de quinientos pesos en el concurso de danzón en el México, y este se niega a darle su parte de la tajada, la protagonista se infiltra en el hotel donde Paco se quedó con una prostituta para robarle el premio, lo que desencadena una persecución de violencia por parte de él. Después de la golpiza que Paco le da a Mercedes, ella se muestra aún más renuente de relacionarse con él, más o menos se distancian, lo que provoca que al poco tiempo él, supuestamente se dé cuenta de que en verdad la ama, pero en escenas posteriores se revelan los planes de Paco, solicitar la ayuda de Mercedes para dar un golpe con su equipo a la Cooperativa de Obreros Metalúrgicos; no queda del todo claro cuál sería el rol de Mercedes en el atraco, pero por la conclusión del mismo en la secuencia de huida, probablemente darle, consensuadamente, refugio al *crew* de atracadores. Sin embargo, aun negándose, Paco llega a la humilde vivienda de Mercedes, y ambos caen presos, pero la última sale libre con ayuda de Lupe; y después de un breve periodo en la cárcel, el criminal se escapa y se vuelve a presentar en la casa de la protagonista con intenciones de llevársela siendo prófugos, y es aquí cuando ambos personajes obtienen su fatal desenlace: Evidentemente, Mercedes se niega, y Paco no acepta un no por respuesta, comienza un forcejeo, y este la amenaza con darle donde más le duela, a Beatriz; por la desesperación que siente Mercedes, y todo la violencia y abuso que recibió de Paco, ella está dispuesta a que la mate pero no a su hermana menor, por lo que toma un cuchillo y lo apuñala, él, malherido, desenfunda y le dispara varias veces hasta caer muerta.

Con ello queda implícito el fatalismo con el que Mercedes colabora en el tono noir, pero mayormente la define la desesperanza que siente por su vida; se avergüenza por el trabajo que no le queda de otra más que ejercer, y tal desesperanza es la que la fuerza a robar, lo que empeora su autopercepción, y cree que ella está destinada a pertenecer a esos contextos, su única probable esperanza es el éxito académico de Beatriz, por ello recurre a estas acciones poco morales, para dárselo todo a ella sin esperar nada a cambio, lo que provoca entonces, que su accionar caiga en los caminos de la ambivalencia moral: obra mal,

pero no por ambición ni codicia, sino para sacar a delante a su ser querido y facilitarle un mejor futuro. Para reforzar su desesperanza, Mercedes no se siente digna de corresponderle a Lupe, por su honradez de responderle al uniforme, de hecho, ninguno se siente digno del otro; ella por su autopercepción debido a lo que se dedica y que se contrapone a lo que representa un policía de la época, y él, por no poder darle lo que ella necesita económicamente para apoyar a su hermana, y el fatalismo y la desesperanza ganan la batalla en la película sabiendo el trágico final de Mercedes, sinónimo de estos elementos noir.

El otro factor noir es la injerencia de la ciudad nocturna como uno de los elementos estilísticos que se esconden a simple vista, pero que sencillamente se puede leer entre líneas el reflejo de la realidad nacional, así como la crítica al sistema que se desprenden del papel de la ciudad en la película, siendo también, uno de los mejores ejemplos de su participación en el desarrollo de las vidas de sus personajes, como ocurre en los cánones del cine noir. Se puede conceptualizar a la ciudad en dos sectores con significados y representaciones distintas: la ciudad nocturna, violenta, amoral, empobrecida, víctima de los malos gobiernos y la corrupción, fatalista y pesadillesca, reflejadas físicamente por el Salón México, y en el cual, la fotografía de Gabriel Figueroa se aprecia certeramente más oscura por, claro, toda la acción ambientarse por la noche, pero obviamente para fortalecer los significados que se asocian con el México; así mismo, la ciudad diurna que nada tiene que ver con la baja moral y las representaciones negativas que significa el Salón México, sino que muestra todo lo contrario, un país de ética, progreso, unidad nacional y nacionalismo. Cada vertiente se sostiene en su propio desarrollo de la historia, y atiende a la dualidad que caracteriza al noir en simultaneo como crítica al sistema.

Por ejemplo, el principal eje significativo de la ciudad diurna y lo positivo de esta, es la propia Beatriz, que más que nada, simboliza esperanza, tanto para Mercedes como para el ideario nacionalista de la película, y lo mismo ocurre con el colegio para señoritas en el que estudia, y se asocia a Roberto, el hijo de la directora de dicho colegio, interpretada por la mítica Mimí Derba, como un héroe de guerra por lo que logró en Japón durante la Segunda Guerra Mundial siendo veterano del Escuadrón 201. De cara a eso, se hacen alusiones al heroísmo más allá del bélico, que implican la labor de aquellos que, de entre lo adverso, hacen más de lo posible por los que aman, evidentemente refiriéndose también a Mercedes y

a Lupe, que se encuentran del otro lado de la luz, pero sin pertenecer a las sombras. Por ello, no extraña que las escenas y secuencias que tienen que ver con Beatriz son durante el día, y que todo aquello que esté alejado del Salón México y la noche, simbolizan la esperanza, la dignidad y la bondad por medio de la ciudad diurna.

En contra parte, la urbe nocturna y sus malas atribuciones son representadas con el Salón México, y específicamente con sus personajes, que en este caso son los protagonistas que se desenvuelven en situaciones de violencia y carencia, mientras que son actores y espectadores del crimen en todas las dimensiones y todo lo que deja a su paso. Todo lo malo ocurre de noche y, directa o indirectamente, por el México, por eso es el retrato de los excesos la ciudad oscura, y el grueso de la trama se encuentra en todas estas secuencias, ya que es cuando el espectador ve cómo Mercedes y Lupe luchan contra la noche, siendo partícipes de lo cuestionable, pero sin pertenecer plenamente al mundo del crimen por las motivaciones nobles que los llevan a sus acciones y que los diferencian de un hampón auténtico. De la mano de la noche viene también dicha crítica al entramado social, económico y político, y específicamente de Lupe, quien tiene una mirada bastante desesperanzada y deprimente del sistema y la vida: En la escena en que Lupe le confiesa su amor a Mercedes luego de defenderla de la golpiza de Paco, y que esta no le corresponde por el protagonista dedicarse honorablemente a su trabajo y, por tanto, no congeniar con el de ella, Lupe le dice que es – *“el último representante de la ley”*; y en escenas anteriores, él mismo refiere que – *“... los otros en cambio, los verdaderos ladrones, tan respetables, tan llenos de consideraciones. La vida anda patas arriba. Yo no sé a dónde va a parar todo esto”*, es un guiño sutil, pero muy inteligente para la época, para referirse a los gobernantes como los verdaderos ladrones.

Así mismo, de este discurso emanan los tan mencionados reflejos los otros dos sectores como consecuencia de la mala política, más bien, en forma de referencias visuales y de ambientación, como los puestos de comerciantes ambulantes en el Zócalo de la Ciudad de México, que ahora ya forman parte de la cultura nacional; lo mismo en el puestecito donde Mercedes y Lupe se toman el café luego de ser despedida del México y, especialmente, con aquella emotiva imagen del niño durmiendo en la calle cobijado con la primera plana del periódico que anuncia la noticia del escape de Paco de la cárcel. Estas referencias son alusivas a los ciudadanos que hacen todo lo que está dentro de sus posibilidades para salir a delante a

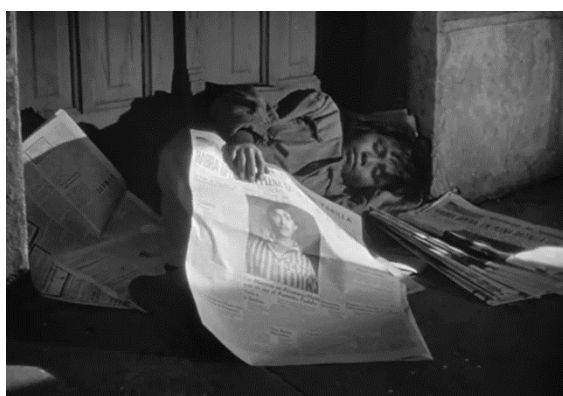
pesar de la desdicha económica que los persigue, en equivalencia de los que optaron por el camino criminal con el mismo fin, incluso, para visibilizar a los que ninguna mínima fortuna alcanzaron. La mirada de Fernández intenta ser esperanzadora patrióticamente por el alto simbolismo nacionalista que contiene la película, pero al mismo tiempo intenta ser crítica y consciente de los problemas que asolan al país, pero también creo que es más firme con su postura nacionalista argumentando que el futuro augura una grandeza nacional tal y como la hubo en tiempos prehispánicos, sin entrar en la discusión del origen de México y su identidad nacional, dándole un papel un tanto menor a su criticismo, no obstante, este sí se puede encontrar.



162.



163.



164.

La visión de Lupe sirve tanto como para reflejar esa crítica característica del cine negro mexicano, como para encontrarlo como el mayor elemento noir aquí, y es que su perspectiva desesperanzada sobre la vida, que se compara con la de Mercedes y que ambas terminan por fatalizar el tono de la película, es solamente una de sus facetas como dicho elemento, porque su preponderancia se encuentra en que, a mi parecer, es uno de los grandes representantes del antihéroe en el noir mexicano y una de las mejores variantes del mismo, obviando su postura fatal y con poca esperanza, redundando en su rol como policía que cae en la ambivalencia moral, y desarrollándose en un arco dramático en que se discute dicho rol a través de cuestiones canónicas que plantea el noir como, ser buen policía y mala persona o mal policía y buena persona; y si bien, Lupe López no es mala persona, su desempeño como el último representante de la ley es claramente cuestionable, colocándolo en la primera definición, por eso su papel recuerda a aquellos protagonistas noir y *neo-noir* con condiciones morales parecidas a las de él: Sam Spade en *The Maltese Falcon* (1941), Jeff protagonizando *Out of the Past* (1947), J.J Gittes en *Chinatown* (1974), Travis Bickle con *Taxi Driver* (1976) o Rick Deckard en *Blade Runner* (1982), sólo por hacer menciones de algunos.

Su carácter, visión y accionar fueron adquiridos por sus años en el servicio, enfatizando el tiempo que lleva encargado de custodiar la zona del Salón México, y donde ha presenciado los actos y actores más cuestionables y que lo han hecho perder toda esperanza. Es realmente interesante el caso de Lupe, porque es el vivo retrato de la influencia de la urbe nocturna condicionando a los personajes, su vida y decisiones, tal como se trató en el capítulo anterior, y al estar tan cerca de sitios donde abunda el crimen y la pobreza, también se vuelve consciente de que gran parte de la culpa del origen de estas condiciones son los gobiernos y que los que se enfrentan en primera línea contra el hampa, como él y sus compañeros, son los que buscan el verdadero cambio, por ello, la más significativa crítica viene por parte suya, y al mismo tiempo, encuentra cierto rayo de esperanza en Mercedes, por estar enamorado de ella, y de ahí su decisión de protegerla a todo costo, implicando su ambivalencia moral y controvertido rol policiaco.

Objetivamente, Mercedes es una de las muchas criminales con las que Lupe se topó, pero por su enamoramiento y por conocer las verdaderas motivaciones de ella para pertenecer al bajo mundo, fueron los hechos que cambiaron su visión sobre esta, por eso es que, desde

los primeros minutos se niega a aprehenderla cuando se da cuenta de que Mercedes le robó el dinero del premio a Paco y, al contrario, la apoyó e hizo lo necesario para protegerla de todo peligro. Y a la postre, cuando Paco se entera del robo del dinero, obviamente lo asocia con Mercedes; se reencuentra con ella en el México y se lleva al hotel de enfrente para golpearla, mientras que Lupe, a la entrada del salón, observa cómo Paco se la lleva con cierta violencia, y decide tomar acción, lo que lleva a esta investigación a analizar una de las mejores escenas de toda la película y la que justifica todo lo que he planteado en las últimas líneas: la golpiza a Mercedes y la intervención de Lupe.

No es por sí misma la escena la que le otorga el papel de antihéroe a Lupe, sino el cómo se desarrolla, lo que implica y el contexto de la situación: Paco se encierra con Mercedes en el cuarto y comienza a abofetearla brutalmente reclamándole del dinero y los documentos que se robó; la violencia se transmite por medio del montaje abrupto, previamente, se crea una breve situación de tensión en el momento que Paco lanza contra la mesa a Mercedes, el plano no cambia y es largo a comparación de los subsecuentes, el arco se tensa aún más en el siguiente plano cuando la agarra por el brazo y la jala hacia él con brusquedad, y la tensión y violencia se sienten de primera mano con el *dolly* que hace la cámara y que rompe con el plano medio y corta a un primer plano, para transmitir dichas sensaciones y apreciar mejor los gestos de ira de Paco y el miedo de Mercedes. El siguiente intercambio de planos ahora sí es muy dinámico, sin mostrar explícitamente los golpes, pero se sienten igualmente violentos por la velocidad en que el montaje salta de plano en plano justo antes de que estos impacten, y no tanto por las puestas de cámara que no ilustran tal imagen, sino que, de un momento a otro cambia nuevamente a un primerísimo primer plano con un gran desenfoque que permiten al espectador compartir la desesperación que siente Mercedes por lo cerrado del ángulo que crea un cuarto claustrofóbico que lo obliga a ver sus gesticulaciones, el sangrado de la boca, y el realismo de su actuación. Por funcionalidad, se regresa a los planos más abiertos para permitir la introducción de Lupe a la configuración de la toma, pero también acabar con la tensión del arco y ofrecerle cierto momento de alivio al público por la llegada del protagonista en defensa de ella.



165.



166. El *dolly* conecta directamente con la siguiente imagen. No hay cortes.



167.



168.



169.



170.

Cuando Paco nota la presencia de Lupe, le confiesa el crimen de Mercedes y lo insta a que la arreste, sin embargo, y por su sentir, Lupe tranquilamente se acerca a la protagonista, le da su pañuelo para limpiarse la sangre y le pide que se retire, la acompaña a la puerta y se encierra en el mismo cuarto con el hampón, para empezar la secuencia de pelea entre Lupe y Paco. La coreografía de la pelea no tiene nada de especial, más que mostrar el acto violento por sí mismo, equilibrando el peso entre uno y otro sobre quién parece que la va a ganar, a veces se ve a Paco como potencial triunfador, y otro poco a Lupe, llegando el público a pensar que este último va a ser el gran perdedor porque es el que se lleva la serie de golpes más fuertes, pero con un giro inesperado le gana a su contrincante lanzándolo al ropero de la habitación, logrando que pida el cese a la tranquiza.

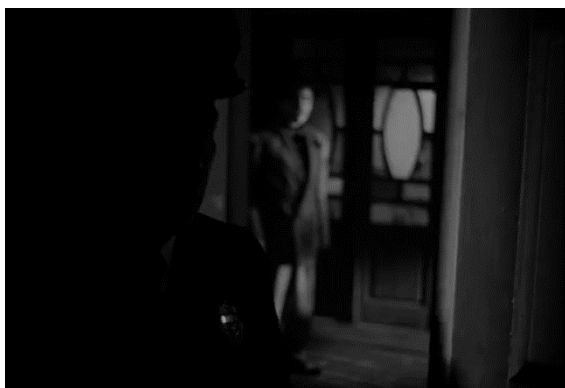
El previo a la pelea y el contexto de la escena son los aspectos a tomar en cuenta y los que desenmascaran a Lupe como un antihéroe noir pues, recordando los diferentes tipos de antihéroe en el cine negro, según las necesidades del guion, y basándose en sus características muy generales, la mayoría de ellos, actúan a la sombra de la ley, especialmente contra el crimen y de manera que se asemeja a cómo actuaría un criminal, y Lupe corresponde con estas características simbólica y físicamente con sus propias acciones y el lenguaje cinematográfico en la escena.

Primero, físicamente, una vez ambos encerrados en el cuarto, el protagonista comienza a quitarse el uniforme de policía; está decidido a darle un escarmiento a Paco por lo que acaba de hacer, en señal de no ensuciar el uniforme y lo que representa porque, en la secuencia siguiente, la de la confesión de amor de Lupe, es cuando el público confirma el enorme respeto que siente por su oficio, y él, aunque no gana mucho, se siente digno de portarlo, por ello, la golpiza la desarrolla como individuo y no como representante de la ley, por eso es que el antagonista le dice –“*¿con que ahora quiere a reatazos y no me da garantías? Póngase el uniforme como debe y deme garantías, que yo soy la parte civil*”, pues él también conoce la postura de Lupe. Naturalmente, hace caso omiso y él es quien suelta el primer golpe y finalmente comienza la pelea. Sin embargo, aunque el protagonista intenta hacer una diferenciación entre él como individuo y como oficial de policía, es bastante frágil la congruencia de su decisión, sí, por fines dramáticos y desarrollar su arco, ¿pero no se encuentra en horas de servicio activo?, ¿no da completamente igual que esté uniformado o

no por este hecho?, y mi cuestionar no es para nada negativa ni para demeritar tal decisión, sino para comprobar la ambivalencia moral de Lupe, su accionar y por ende, hallarlo como un antihéroe. Sigue siendo un policía, con o sin uniforme que, en vez de actuar conforme a la ley y aprehenderlo, toma una decisión contradictoria a lo que representa su oficio, basada en sus sentimientos y le da lo que él considera justo en respuesta de lo que acaba de hacer; Lupe ajusticia a Paco, pero fuera de la injerencia de la ley que él mismo representa, por tal vez, considerar más apropiado una golpiza al momento que simplemente arrestarlo. Por último y para terminar de blindar su papel de antihéroe, luego de ganar la pelea, Lupe pronuncia – *“ya lo sabes, no vuelvas a tocar ni siquiera con la punta de un dedo a esa mujer, porque te mato”* –, contradiciendo aún más su oficio y sentenciando su ambivalencia. Otro añadido a esta decisión es que, probablemente el defensor de Mercedes, al portar el uniforme, además de lo explicado, es que pudiese haber consecuencias severas en contra suya por tal contradicción e incongruencia, aunque, en realidad, las consecuencias, probablemente no serían de mucha preocupación para Lupe. Pero nunca lo sabremos.

Segundo, simbólicamente, quitarse el uniforme también es un simbolismo por sí mismo, por el trasfondo de esa decisión ya dicho, pero a nivel estilístico y de lenguaje cinematográfico, la estética de la escena también narra el trasfondo de la decisión, el actuar de Lupe y en donde este se encuentra. Me parece relevante entonces, mencionar el uso del claroscuro a mano de Gabriel Figueroa que, como quedó evidenciado arriba, se aprecia muy oscura toda la escena, por pertenecer a la significación negativa de la ciudad y que es una idea reforzada con la fotografía; en el transcurso de la secuencia domina la sombra con ciertos toques de luz tenue, como el flash intermitente que ilumina el cuarto, proveniente del letrero “Hotel” neón del exterior, desde la llegada de Paco y Mercedes al cuarto y que permanece hasta el final de la pelea, muy hitchcockiano, por cierto, así como otras luces necesarias para apreciar los golpes y la secuencia de acción en general. Pero, de cierta manera, la sombra es la dueña de la escena, como la que cubre por completo la cara de Lupe justo antes de encerrarse con Paco para narrar su ira, o la que se apodera del cuadro cuando Paco lo acorrala contra la esquina y le da una serie de golpes que hace al público perder momentáneamente la esperanza y lo obliga a pensar que ahí va a quedar, o como la que siempre está presente del lado del antagonista para enfatizar su rol; y en conjunción con la poca luz que hay y cómo es utilizada, es una narración sin diálogos del contexto de Lupe, cuyas decisiones lo llevan al

limbo moral de cara a su oficio, y creo que, con la fotografía, además de la presentación y desarrollo del personaje de Lupe, la película intenta justificar al protagonista que se encuentra en un lugar de sombras, y el espectador viendo cómo la tenue luz que hay le pega sólo a él, es una forma de narrarle que no es como los demás criminales, que sus acciones cuestionables y contradictorias, como esta, son con un fin bondadoso, y que representa cierta esperanza entre dichas sombras, y con ello se regresa a la sentencia de que, indudablemente, Lupe posee una postura moralmente ambivalente, y Figueroa y Fernández lo saben y por ello recurren a la narración con las luces y sombras, porque Lupe es la representación viva del claroscuro en esta secuencia, y junto con Mercedes y sus familiares, en el resto de la cinta. Vaya, las luces y sombras significan la ambivalencia moral en la obra.



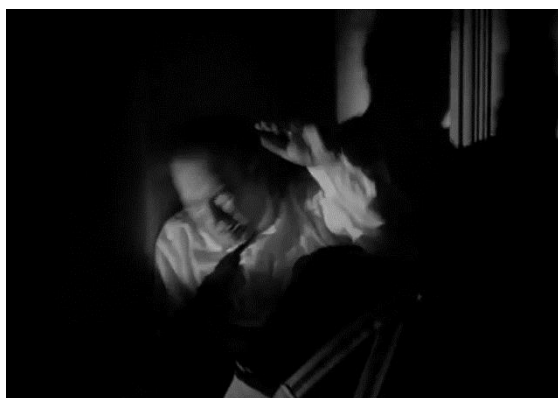
171. La ira de Lupe por medio de la sombra y al fondo Paco.



172.



173.



174.



175.



176. Lupe poniéndose de regreso el uniforme.

En otras identidades estilísticas del noir que merecen mucho la pena mencionar, es la secuencia del atraco a la Cooperativa de Obreros Metalúrgicos por la banda de Paco y su posterior huida. Cuando este reaparece en la vida de Mercedes luego de un tiempo a raíz de la escena anterior explicada, le ofrece que se una a él para un trabajo esa noche debido a las necesidades económicas de los dos, la protagonista se rehúsa y a Paco no le queda más remedio que aventurarse sólo con su equipo no sin antes augurar su fatal desenlace por haberle negado su ayuda.

Trascurren las escenas siguientes y el golpe se desarrolla de manera no muy compleja, de hecho, por el operar de la banda se nota que no son más que unos raterillos que apenas incursionan en el mundo de los crímenes profesionales: uno de los atracadores intenta abrir la caja fuerte únicamente con un soplete mientras que los otros dos solamente observan hasta que esta abra, y una que otra vez voltean paranoicamente a su alrededor sin haber establecido puntos de vigilancia, si quiera roles para el trabajo; queda implícita la improvisación con la que efectuaron el robo pues, irrumpieron en el recinto sin premeditación y sin que el público sepa cómo, pero sí se entera de la novatada porque cuando la caja fuerte se abre, suena la alarma, la cual, si hubiesen tenido planificaciones, previamente se identifica y desactiva, pero no y, naturalmente, el guardia de seguridad se percata y hace sonar el silbato, guardia que por cierto, en el peor de los casos, tuvieron que incapacitar maniatándolo, porque por el ruido del soplete ya sospechada de la actividad y la alarma sólo atrajo al resto de policías complicando muchísimo más la huida; además, cuando se abre la caja y los ladrones toman

el dinero en su interior, se dirigen a las escaleras para emprender los primeros pasos de escape, pero se topan en el lobby a dicho guardia que, en cuanto lo ven, lo primero que hace Paco es dispararle y matarlo, por creer que eso les facilitará la huida y, tal vez sí, pero sólo del edificio, y en un atraco de esa magnitud y viendo lo amateur del *crew*, si alguno de los miembros o la banda completa cae, no solamente se les juzgará por robo, sino también por homicidio. La idea es que no sean arrestados y procesados, pero si pasa, que sea por la menor cantidad de cargos posible, como en este tipo de actos, sólo por el robo.



177.



178.



179.



180.



181.

Luego, al deshacerse del guardia, toman la decisión de huir por el tejado del edificio, el resto de la fuerza policial va tras ellos y el tiroteo también da inicio y al llegar al nivel de la calle, luego de bajar por las escaleras, el fuego por parte de ambos bandos se intensifica. Por las puestas de cámara de este parte de la persecución se aprecia la gran actividad civil que hay en las calles la Ciudad de México nocturna y que es víctima periférica del crimen de Paco y su banda. Luego de unos minutos de huir entre edificio y edificio, los atracadores llegan a un punto más alejado de todo tipo de atención: las calles están completamente desoladas y toman la oportunidad de separarse, sus compañeros se llevan consigo toda la persecución y el tiroteo y Paco, al irse al lado contrario se pierde entre la oscuridad y la soledad de las vías, se topa con un taxi que lo lleva a casa de Mercedes y donde más tarde ocurre lo que ya se explicó: la policía arriba y ambos caen presos.



182.



183.



184.



185.



186.



187.

Con tan sólo ver las imágenes y leer la narración sencilla de las líneas anteriores, uno puede identificar fácilmente toda esta secuencia como un elemento negro, obviamente la lectura se refuerza viendo la película y enterándose por sí mismo de que el atraco no es un evento aislado, ni en la vida de Paco como criminal ni en la ciudad nocturna, sino que son consecuencias del contexto al que pertenecen: la noche y el crimen. Esta secuencia de escape congenia muy bien con las narraciones de persecuciones policiales que vienen desde la *Hard-Boiled* y que luego fueron llevadas al cine negro norteamericano; desarrolladas por la noche, con violencia o disparos de por medio, con cierta presencia civil pero dominando la soledad de la gran urbe, cuyas calles son testigos de todo tipo de aberraciones criminales que sólo ocurren a esas horas en contraste de la vida más tradicional y relativamente tranquila que se ve durante el día; y con todo ello se revela al atraco y huida tanto como un elemento de la estilística del cine negro y en este caso, como una muestra de la injerencia de la ciudad

nocturna sobre los personajes y sus historias criminales, rompiendo así, su muchas veces representada invisibilidad en las tramas. Es un efecto más del cine negro a la luz del México de la época, esperando que *Salón México* sea una de las mejores muestras y explicaciones de lo que se trata este cine.

Considero que la participación de la ciudad nocturna y todos sus representantes físicos como el México primordialmente, otorga las claves narrativas y estilísticas para hallar a esta cinta como un buen ejemplo de film noir, y uno excelente de cine negro mexicano, ya que, a través de los arcos dramáticos de Mercedes y Lupe que, y por cómo la ciudad, la noche y el crimen han afectado sus vidas para bien y para mal, al grado de convertirse en partícipes de la noche, se desprende el fatalismo y la desesperanza que inunda el tono noir de la película, y que se blindan con el desenlace de cada uno: el asesinato de Mercedes como un mensaje sobre la crueldad que abunda en lugares como el México y que previsualiza el final fatal de muchas mujeres trabajadoras del rubro por la violencia ejercida por aquellos que pertenecen al crimen, y al mismo tiempo, Lupe, cuya desesperanza era su principal característica, al presenciar el cuerpo sin vida de su amada, se le percibe de una manera aún más amarga, y probablemente aumentando su criticismo hacia el sistema y la corrupción, tomando en cuenta que el protagonista es el instrumento por el cual se transmite toda esta carga de crítica social, económica y política implícita en el *plot*; y por ese fatalismo y pesimismo, se proyecta como uno de los mejores antihéroes del noir nacional junto con su escena de la golpiza a Paco, pues la carga simbólica que hay detrás, me parece que es uno de los mejores ejemplos de la presencia de este rol. Y aunado a esto, con Paco como mayor reflejo del crimen se desprenden dos lecturas: una, su trágico final como pago de las consecuencias de sus malas decisiones, otro fin de moralina y moraleja, y dos: que el crimen no afecta necesariamente sólo a los partícipes, sino que su onda expansiva se lleva entre los pies a los que estén cerca de lugares donde prolifera la violencia, llevados ahí por la poca fortuna que, a la luz de la crítica en la visión de Fernández, los puso al alcance de su paso.

Así mismo, la otra prueba de la influencia que existe entre los noir ya analizados y este, es la fotografía, que como ocurrió en los ejemplos pasados, tiene la doble función de narrar con el claroscuro a través de su estética expresionista identitaria del cine negro; y destaco la dualidad que ella explica y que también caracteriza a los dramas negros por medio

de las técnicas de Figueroa, visible en secuencias diurnas bien iluminadas o más cerca de lo convencional para narrar precisamente eso, la convencionalidad, y las nocturnas en condiciones de luz pobre para dar a entender el fatalismo de la ciudad nocturna, sin dejar de mencionar la acentuación de las emociones de los personajes con la misma técnica fotográfica.

Salón México, aunque es modesta en las identidades noir muy visibles, a comparación de las que se muestran en *Crepúsculo*, por ejemplo, lo poco que tiene y cómo lo narra, es lo que la hace un auténtico y sólido noir, pues a raíz de los tres personajes y su entorno es que toda la película se halla envuelta en una completa aura noir, y su colaboración con las propiedades del estilo bajo el foco mexicano, la posiciona como un antes y un después en el noir urbano nacional. Probablemente la mejor demostración de él, y en general de todo lo que representa al cine noir mexicano en términos de tropicalización; por sí sola resulta una obra fascinante con un gran sentido del ritmo y desarrollo de los personajes, a la altura de cualquier buen drama de la época, y una gran correspondencia al noir norteamericano, cuyo valor se ve potenciado viéndola desde su propio contexto y su pertenencia a la serie noir nacional con sus formas y figuras particulares. Sin embargo, esta serie no termina con el México.

Más noir de los cuarenta y cincuenta.

En una primera instancia, este proyecto contemplaba el análisis a profundidad, como los ya vistos, de algunas tantas cintas negras más de los años siguientes, pero obviando la extensión pronunciada y con la selección referida, en tal caso, hubiese sido redundante puesto que, las bases de la películas venideras son esencialmente las mismas, objeto que, por una parte habla sobre la llegada a un punto estandarizado en la serie noir nacional, y por otra sobre la próxima decadencia del estilo en México, tal como ocurrió en Estados Unidos para principios de los años cincuenta. No obstante, creo que con el anterior listado de cinco películas en este capítulo y tres más en el segundo, queda más que claro el origen y evolución del significado del noir nacional, aun así pretendo referir unas cuantas más para terminar de redondear la experiencia y dar cuenta que el fenómeno negro no terminó con *Salón México* sino que, para

efectos de esta investigación, hasta ese punto es el necesario para terminar de entender de qué se trata este estilo en términos de cultura mexicana y no como evidencia de haberse concluido abruptamente. Existió más noir nacional en los siguientes años, y algunos ejemplos son estos:

Que Dios me Perdone (1948) de Tito Davison, con él mismo y Revueltas en la adaptación y guion, y Phillips otra vez tras la cámara. En los protagónicos María Félix como la multifacética Sofía o Lena, depende del punto en que se encuentre la cinta, y Fernando Soler como Don Esteban Velasco, un hombre de negocios. La película dirigida por Davison cuenta la historia de falso amor entre los protagonistas, porque pronto en la trama se revela que Lena en realidad es Sofía y buscó y se casó con Esteban por el chantaje que recibe de cierto tipo de hombres poderosos que persiguen la fortuna de empresarios, con liberar a su hija de un campo de concentración, lo que la pone a ella y a la película dentro de las referencias del cine de espías. Esta subtrama nunca queda muy bien explicada, sirve más que nada para conocer los móviles de la protagonista, los cuales ofrecen dos lecturas: la primera y como se puede ver desde el *intro*, la cinta resume la situación política y migratoria a causa de la guerra mundial, los hechos narrados no especifican un año, pero por las sutiles referencias se puede hacer una aproximación de entre 1940 y 1943; por consiguiente, dicho resumen también se muestra y da paso a referenciar la guerra como un hecho desafortunado que marca un futuro desesperanzado, descripciones que ligan con las del noir norteamericano, así mismo, esa visión fatalista de la guerra da paso a un opinión contraria de aquellos que se benefician del conflicto por lo que este demanda, aun así, esas pequeñas alusiones pesimistas de la guerra concuerdan tanto con la visión de muchos otros protagonistas noir de Estados Unidos como en algunos de las *Hard-Boiled*, y que entera el primer guiño negro en esta película, por dicha correspondencia. La segunda es desinhibir a Sofía como femme fatale hecha y derecha, que por su accionar sí causa destrozos emocionales a su alrededor, pero por el chantaje que sufre y no tanto porque sea auténticamente malévola, más o menos como ocurre con Julieta en *Distinto Amanecer* y Raquel en *La Diosa Arrodillada*, sin embargo, las tres todavía corresponden con la femme fatale, y con Sofía y su rol, el siguiente elemento noir.

El tono fatalista se crea a partir del arco dramático de Sofía y se potencia cuando se ve envuelta con Ernesto Serrano, bajo la interpretación de Tito Junco, quien se da cuenta de una de las trampas de la protagonista y por qué en realidad obra, y ahora también sufre chantaje por parte de él que, por cierto, se trata del yerno y abogado de Don Esteban, lo que pervierte todavía más la narrativa. La protagonista es obligada, por medio de ese chantaje, a aliarse con Ernesto para asesinar a Esteban por interés propio, y ella accede, además de no tener otra opción, también para que su esposo que no se dé cuenta de su verdadera identidad y que no se casó con él por amor; sin embargo, en el viaje a Pátzcuaro, mientras los tres navegan por el lago, escenario del crimen, Sofía decide traicionar a Ernesto, envenenándolo a él; el antagonista se da cuenta y antes de morir, lanza a Esteban al lago, en donde mueren los dos ahogados. Se muestra, una vez más, al crimen como forma más primigenia de lo noir, como resultado de una femme fatale que esta vez es obligada a actuar como tal, y lo que orilla al resto de personajes a ser arrastrados por lo que ella tiene que hacer. Finalmente, como último agregado noir aquí, es la culpa de Sofía a raíz del asesinato de Esteban, que se muestra en la última secuencia cuando Mario, amigo del protagonista y psicólogo de ella misma, le muestra la cinta grabada a la lejanía del lugar del crimen y donde al fin conoce también a la verdadera Sofía y sus motivaciones después de sospechar de ella; Sofía se arrepiente de ser cómplice de asesinato y siente culpa por lo que el chantaje la llevó a cometer, se sugiere también el enamoramiento de Mario hacia ella, con el hecho de no entregarla a la policía, y con esto, más implicaciones criminales y por la estética de la escena, una identidad noir más.



188. Sofía y Esteban.



189. Sofía, Ernesto y la fatalidad de su enredo.



190. La culpa, arrepentimiento y carga del pasado de la protagonista.

Cuatro Contra el Mundo (1950) de Alejandro Galindo, es otra muy importante aportación del director para el noir mexicano, con la premisa criminal que desborda una situación de conflicto entre tres miembros de un *crew* de ladrones y la pareja de uno de ellos luego del escape; Tito Junco es Máximo, novio de Lucrecia, Leticia Palma, Víctor Parra como Paco y José Pulido el Toni. Los tres criminales después de haber completado el robo a una camioneta de la Cervecería Modelo que transportaba todas las ganancias, se refugian en casa de Máximo y Lucrecia donde, además de sufrir las consecuencias del crimen; como la caída de algunos de sus compañeros, la frágil situación entre ellos debido a la conmoción del trabajo provoca un aura de desconfianza y tensión entre los tres, incrementada cuando Leticia y Paco comienzan a coquetearse, anunciado el fatal final de la banda.

Con respecto a esta película, las identidades noir van allá de la participación de Lucrecia en la decadencia de la integridad moral, de por sí ya débil, de los tres criminales restantes y su posterior final ruptura, que la revela como otra suerte de *femme fatale*, y que proyecta a lo largo de la película un sentimiento angustioso por la incertidumbre de no saber en qué momento las cosas van a estallar entre los cuatro implicados, que en consecuencia fataliza el tono de la película, especialmente para el último tramo, y que desesperanza el desenlace entre Paco y Lucrecia; y me refiero a la secuencia del atraco del principio. Como ya se había hecho mención, el noir y el *neo-noir*, históricamente han estado íntimamente vinculados con los atracos, yo creo que por el carácter criminal con el que surgió el cine negro y la obsesión del crimen perfecto que muchas veces muestra, pero no sólo por los

atracos *per sé*, sino por lo que deriva de él, lo cual, es la sustancia que se adapta al noir, es decir, por medio del robo se complejizan las relaciones y acciones de los personajes que orillan a la cinta a mentarse a los terrenos del cine negro, y ahí son apreciables los distintos tipos de criminales, reunidos por un cerebro, o por pura coincidencia y que no son inmunes a pugas internas y al antagonismo en sus filas¹¹; los tropiezos entre Paco, Máximo y Toni son prueba de esto, además, la cinta de Galindo, congenia muy bien con otras definiciones del cine negro tomando en cuenta los atracos como: el amor obsesivo o “loco”, que sentencia a muchas parejas fugitivas; claramente relacionable con Paco y Lucrecia, un complejo golpe como núcleo del argumento, y la simple traición¹²; cumpliendo con esto, evidentemente Paco, Máximo, Toni, y hasta Lucrecia por lo retorcido de sus acciones y decadencia moral producto del robo. Varios ejemplos de la intimidad entre el noir y los atracos son: *Criss Cross* (1949) de Robert Siodmak, *The House of Bamboo* (1955) de Samuel Fuller, *The Killing* (1956) de Stanley Kubrick, *Odds Against Tomorrow* (1959) de Robert Wise, y algunos del *neo*: *Thief* (1981) y *Heat* (1995), ambas de Michael Mann que de hecho, la última llega a desarrollar tan compleja y profundamente estas implicaciones narrativas y de hibridación genérica que podría situarse entre dos corrientes que hoy en día ya pueden parecer algo distantes, el cine de atracos y el *neo-noir*, definible como una *heist/neo-noir*.

Por sí misma, la secuencia del atraco del *crew* a la camioneta de la Cervecería Modelo está muy bien planteada y desarrollada, deja implícita la profesionalidad de los ladrones para elaborar el robo y aunque, probablemente es la primera vez que colaboran juntos en un trabajo de esa magnitud, también se da entender que la mayoría de ellos tiene experiencia en crímenes de este tipo, por la división de roles



191. Toni, Máximo y Paco viendo a el Lagarto recostado luego de haber sido herido por una bala durante el golpe. Poco después, este muere.



192. El final fatal de Paco, es baleado por la policía, y Lucrecia sufre su muerte al no poder huir con él.

¹¹ Silver y Ursini, *op. cit.*, p. 82

¹² *Ibid.*, p. 77

tan importante, por tener acceso a las herramientas necesarias para crear la situación correcta, en el lugar y momento correcto, puede que no salga en pantalla, pero se nota que tenían tiempo rastreando el comportamiento de la camioneta y en base a ello, planificaron el cómo del robo, además de que conocían los riesgos del mismo. En ejecución, una de las mejores secuencias criminales en todo el noir mexicano, incluso la propia narrativa de la cinta así lo confirma, y en identidad noir, fraterniza de manera excelente con los cánones negros más clásicos de esos años, todo a raíz de la función del gran golpe dicho; de esta manera, *Cuatro Contra el Mundo* se halla como otra de las grandes representantes del cine noir mexicano por su afinad con el ámbito criminal urbano, su distintivo, y con las fórmulas del estilo propio.

En la Palma de tu Mano (1951) de Roberto Gavaldón, es otro noir que comparte muchas similitudes con *La Otra* (1946) naturalmente, al estar escrita otra vez por la dupla *Gavaldón-Revueltas* y fotografiada por Phillips. Protagonizada por Arturo de Córdova como Jaime Karin, un supuesto astrólogo que en realidad estafa a sus clientes con adivinaciones que son reveladas por su esposa Clara, quien trabaja en un salón de belleza y ahí escucha toda la información que posteriormente le pasa a Jaime. En uno de esos trabajos, Karin se entera de que un tal Vittorio Romano murió y en la investigación se percata de que la esposa del difunto, Ada, interpretada por Leticia Palma, tenía un romance con el sobrino de Vittorio, León, y juntos lo envenenaron para quedarse con la fortuna y gozar su amor fuera de lo clandestino, el adivino utiliza entonces, esta información para chantajear a Ada con dinero y sexo.

La fatalidad característica de la película proviene de la enrevesada relación que se crea entre Karin y Ada a raíz de la muerte del esposo de la protagonista y desde sus figuras como villano ambicioso y femme fatale, respectivamente, cuya naturaleza autodestructiva se trata de un juego de engaños donde, a veces la delantera la lleva Karin y otras Ada, pero, aunque los dos son muy inteligentes en la manipulación, ella resulta ser la ganadora pues, con pequeñas artimañas cada vez arrastra más al protagonista al lado de la complicidad, usando, por ejemplo, el sexo con el que en un principio era chantajeada, para ahora enamorar a Karin y convencerlo de que él tiene que asesinar a León para poder disfrutar el supuesto amor que floreció entre ellos. El adivino terminó por confundir sus sentimientos con su ambición y cegado por su amor por Ada, crean un plan y coartada para citar a León en una

cabaña y que este lo asesine, y con ello, Ada logra una inmunidad, puesto que, si Karin le confiesa a la policía que ella en complicidad con León asesinó a su esposo, ella confesará que el protagonista asesinó a León.

Una forma del concepto noir “amor a la fuga” hace doble presentación, primero con el arco entre Ada y León y su colaboración para matar a Vittorio, y después, lo mismo pero con Karin; resulta muy bien planteado el desarrollo de Ada como femme fatale, con su inteligencia sinigual que no solamente engaña y manipula al protagonista, sino al público mismo, ya que a través del desarrollo de la trama, en muchas escenas se propone la ambigüedad del personaje y no queda del todo claro si en cierto momento en realidad está enamorada de Karin, sino que es hasta el final que se sugiere que todo era parte de su plan para implicar al adivino a un crimen y chantajearlo con eso, pero sin pretensión alguna de quedarse con él como pareja, sin amor a la fuga.

Así mismo, el asesinato de León desencadena el arrepentimiento y la culpa en Karin, en esa magnífica secuencia de la cabaña, que representa brillantemente los conceptos, estética y estilística noir como efectos del crimen; la culpa y la perdición total de Karin son marcadas cuando en la morgue, creyendo que tenía que identificar el cuerpo de León, identifica el cadáver de su primera amada, Clara, que se suicidó a consecuencia de saber lo que él hizo. Previamente había confesado todo su crimen y el que descubrió de Ada en primera instancia, ambos caen presos, pagando por sus acciones, pero el adivino impregnado del fatalismo y la culpa, desesperanzado lee la última carta que le escribió Clara y acepta su fatídico destino, no obstante, la *voz en off* del último cuadro sugiere un final más violento y tajante para el protagonista a causa de la culpa.



193. Ada y Karin planeando cómo asesinar a León; este se negaba a ser el autor, pero en los segundos posteriores lo convence con sexo.



194. Después del asesinato de León, Karin es prisionero, casi literalmente, del arrepentimiento y la culpa.



195. Karin abandonando la morgue con el cadáver de Clara. Personalmente, creo que aquí se sugiere el suicidio del protagonista a causa de la culpa que siente.

La Noche Avanza (1952) de Roberto Gavaldón. Casi la misma configuración en el guion que la película anterior, pero añadiendo la participación de Jesús Cárdenas y sustituyendo a Phillips en la fotografía por Jack Draper; Pedro Armendáriz en el protagónico como Marcos, José María Linares-Rivas como Marcial, y Carlos Múzquiz como Armando. Se trata de un noir urbano en donde el protagonista, más que un antihéroe, es un completo villano que, con su codicia, egoísmo, narcisismo y un don para la pelota vasca, se enreda pronto en el mundo criminal representando por Marcial, mientras dichas características afectan a las mujeres con las que se relaciona, Lucrecia, Sara y Rebeca, esta última, hermana

de Armando, el cual está dispuesto a aliarse con Marcial para vengarse de Marcos por haber embarazado y abandonado a su hermana.

Armando como el corredor de apuestas en el deporte vasco, recurre a Marcial, frecuente apostador y mafioso, para crear un plan y chantajear a Marcos con el embarazo de Rebeca para que pierda un juego y moviendo las apuestas en su contra, ambos generar una jugosa cantidad de dinero. El protagonista al no tener opción porque su nueva etapa de deportista en La Habana se vería afecta, acepta, sin embargo, lo que en realidad motiva a Armando es la propia venganza en nombre de su hermana Rebeca, entonces cambia el plan sin decírselo a su aliado, lo que provoca que Marcos ya no tenga que perder el partido y con ello, Marcial pierde aún mucho más dinero pensando que Marcos no respetó el trato y se lanza en una cacería tras él.

Más que abordar temas tan visibles del noir, *La Noche Avanza* es un ensayo sobre el hampa, la ambición y la venganza con cierta fatalización del tono; y vuelven a tomar poder algunos de los conceptos de la tropicalización mexicana del noir, como las largas secuencias urbanas, y la noche y la ciudad como indicadoras de la ambientación criminal, casi toda la película se desarrolla durante la noche y, al momento que Marcos se enreda con Marcial y Armando, y luego es perseguido, no hay una sola escena diurna; desde que el protagonista pierde el partido hasta que se libera de los esbirros del mafioso, toda la acción transcurre en una sola noche, de ahí el título. De cara a esto, los ayudantes de Marcial son encargados de matar a Marcos en orden de venganza del hampón, pero pronto estos se dan cuenta del potencial económico del protagonista y deciden dejarlo vivo para quitarle todo el dinero que tiene, traicionando por esa misma ambición, a su jefe. Marcos acepta para quitárselos de encima, pero el dinero lo tiene en el banco que no abre hasta el día, por ello recurre a su antigua amante, Sara, pero esta le confiesa que en realidad ya no es millonaria y no le puede prestar el dinero, lo que causa la ira del deportista, y en un forcejeo con un arma a causa de la emoción del momento, Marcos accidentalmente le dispara a Sara, convirtiéndose en un criminal, ahora es parte de hampa. Más adelante, logra darles el dinero a los esbirros y finalmente lo dejan en paz, y ahora Marcos, que poco pareció afectarle el asesinato de Sara, tiene vía libre para huir a Cuba; sin embargo, en el vuelo se encuentra con Rebeca quien se acerca a él y le dispara causándole la muerte. El plan de Marcial y Armando falla, e

irónicamente, es la propia Rebeca la que efectúa la venganza que todo mundo quería en contra de Marcos; recibe su merecido por su mal obrar y malos atributos, lo que deja implícito el contenido moral de la película.

El crimen, la noche y la ciudad, son las identidades que acoplan a *La Noche Avanza* con un noir pero, nuevamente, desde la perspectiva mexicana, tal vez menos complejo si se compara con lo que logró *Salón México*, pero es innegable la influencia de dicha película en esta cinta de Gavaldón, por las similitudes y la esencia de la urbe nocturna, pero por otra parte, el fenómeno de poca profundidad en el apartado noir, es también un síntoma de la decadencia del estilo tanto en territorio mexicano como en su país de origen, donde es notable la reducción de temáticas criminales de tono negro que hubo con la entrada de la década de 1950, no como un corte bruto, sino que, más o menos como ocurrió al principio del surgimiento del estilo en México, en referencia a una progresión de entrada de las identidades noir, para estos años, se identifica la progresión de salida, como se ejemplifica en la siguiente mención.



196. Marcial y Armando creando el plan de chantaje.



197. Los esbirros de Marcial traicionándolo motivados por su ambición.



198. Sara poco antes de ser asesinada por Marcos con su propia arma.



199. Marcos cae muerto por Rebeca sobre su nota en el periódico. Símbolo del término de su orgullo.

Los Fernández de Peralvillo (1954) de Alejandro Galindo, se aproxima más a la fórmula clásica del director sobre los dramas familiares en un entorno urbano, y más que pertenecer a un canon negro, a consideración mía, reúne las bases de todo lo que ha planteado en los capítulos anteriores: La expansión de la Ciudad de México y todos los problemas que las administraciones no pudieron cesar y que inclusive crearon, la cotidianidad de la familia tipo de clase baja del momento, que tiene que enfrentarse a la adversidad económica en tal grado, que la desesperación y la desesperanza creadas por el abandono estatal, obligan a uno o varios de sus miembros a tomar “el camino fácil”, la salida al hampa, para recortar el trayecto hacia una vida decente y/o llena de lujos, sin que, a su debido tiempo, esa nueva pertenencia criminal les pase factura por las malas decisiones que tomaron y, según el medio, el resultado fuese objeto de la primera plana de la nota roja o motivo de una moraleja de radionovela.

Precisamente ese es el rol que cumple Víctor Parra encarnando a Mario Fernández, jefe de la familia Fernández que poco éxito tiene su trabajo de venta de diversos productos hasta las puertas de las casas de toda la capital; sus presiones son cada vez más fuertes, la dicha poca rentabilidad de su ocupación, las carencias de su familia, el constante conflicto con su hermana Cristina por, principalmente, andar de novia, y su frustración por la incapacidad de proveerle a los Fernández una mejor calidad de vida, hasta que por medio de su tío Pancho se reencuentra con su antiguo compañero de la escuela, David Silva, Roberto Márquez, quien obviamente se dedica a trabajos chuecos, y por la nostalgia, el recuerdo de la infancia, y por conocer la situación del protagonista, pronto integra a Mario a sus negocios, cuyo escalado social y de poder crece desmedidamente, ahora puede saciar y otorgar lujos su familia, aunque esto mismo, es lo que para el final de la cinta, lo termina de distanciar de sus seres queridos hasta desembocar en su trágico final. Avanzado el drama, Roberto se convierte en la salida de Mario de la pobreza, pero este, su ambición y destreza para los negocios ilícitos, así como el poder que logró acumular durante su crecimiento económico, lo hacen traicionar a Roberto y a su jefe, el Sr. Monzón en un negocio de este mismo tipo; Roberto, resentido, trata de huir del país, pero antes de partir regresa al barrio de Peralvillo para vengarse del protagonista disparándole en su momento de realización sobre la pérdida de su familia por su enfoque en el trabajo ilegal y la frivolidad de su nueva vida.

Más allá del aire noir que puede estar vagamente para la última secuencia de la venganza de Roberto en contra de Mario, el verdadero valor la película está en su crítica al sistema y su función reflectora de la cotidianidad criminal del México de la época, con su respectiva dosis de moralina, los cuales son los mismos conceptos que el noir nacional utilizó para crearse así mismo, pero en este caso, sin un efecto de fatalismo, desesperanza, grandes atracos, amor a la fuga, etc., es decir, *Los Fernández de Peralvillo*, parte de una misma base conceptual que el noir, pero sin aprovechar las sutilezas de Schrader para ennegrecerse, lo cual, habla de la transición del cine mexicano a su nueva etapa narrativa cambiando los detectives, policías, antihéroes, mujeres fatales, el poderoso claroscuro expresionista, el fatalismo y la depresión por luchadores, ficheras, cabarets y sexualidad que apostaba más por el morbo y la taquilla en vez de abordarlos como experiencias complementarias o periféricas del crimen. Aun así, destaco la increíble química entre Silva y Parra que hipnotiza la película, pocas duplas con tal carisma se han visto en la Época de Oro, así mismo, el aura noir que rodea la cinta basándose en la tropicalización del estilo, naturalmente, gracias a uno de los grandes exponentes del drama negro en México, Alejandro Galindo.



200. David Silva como Roberto Márquez.



201. Víctor Parra como Mario Fernández.

Con todo el análisis ofrecido en este capítulo, es demostrable que el cine negro mexicano comparte la misma línea estructural, la base de conceptos, y en muchas ocasiones, los ejes temáticos que estaba planteando originalmente el noir norteamericano, pero una vez más, tropicalizado, desde su propia interpretación del estilo tomando como punto de partida la esencia criminal inherente del drama negro, pero dándole un giro con la aplicación de la realidad nacional de crimen, crisis económica, social y política, corrupción, sexualidad y la urbanización de una gran ciudad que provocó estas condiciones; el noir nacional parte de sus propias tragedias histórico-culturales, las cuales fatalizó e iluminó con el claroscuro para crearse y perfeccionarse justo como lo hizo el país vecino del norte. Por lo tanto, no hay que esperar de un drama nacional, dotes culturales propios del norteamericano, aunque, en este fenómeno de inspiración, tropicalización y progresión del que gozó el estilo de este lado de la frontera, hay cintas que, en efecto, se asemejan mucho a lo ofrecido por los estadounidenses, pero en su mayoría poseen identidad propia cuando llegaron a su punto cúspide.

Consecuentemente, tácita viene la evolución del estilo con el pasar de los años, en los análisis quedó evidenciada la abundante presencia de las identidades noir canónicas como el policía o antihéroe, la femme fatale, la naturalidad criminal con la que se construye el mundo, el hampa, las relaciones amorosas enrevesadas y problemáticas envueltas en sexualidad y codicia, los motores ambiciosos planeadores de atracos, la fotografía expresionista, las calles citadinas nocturnas adornadas por la lluvia, la voz *en off* durante un *flashback* y un largo etcétera, que vienen condicionadas por la sutilezas de tono, modo y ritmo que mencionaba

Schrader: el fatalismo, la desesperanza, la depresión, culpa, la carga del pasado y arrepentimiento, pero conforme las alianzas dirección-guion, como las arriba referidas, entendían cada vez más al estilo y sus personajes y los conceptos que los condicionan, los florituras y variantes de lo dicho, proliferaron en conjunción con una complejidad narrativa según las necesidades del guion y en especial, con la revelación de aspectos culturales más propios de lo mexicano, por eso, estos dramas negros comenzaron a dejar de lado los problemas criminales en los que la clase alta se veía envuelta y abordaron la criminalidad en entornos urbanos nocturnos más adecuados a las clases más bajas, tal vez, por influencia, no sólo de la evolución del estilo original en Estados Unidos, sino por la mano de José Revueltas en los guiones, y la autorespuesta de los directores y guionistas de entender la esencia de su noir como un cine de reflejo y crítica. Los cánones clásicos están ahí, pero la presencia de las identidades culturales nacionales de la época que los fatalizan, se ven más y más con cada película que se lanza.

Por ejemplo, si tuviese que reducir aún más la lista de las películas analizadas y mencionadas, para resumir, hasta lo más accesible, de qué trata el cine negro mexicano, y al mismo tiempo dejar entre ver su evolución que, por cierto, por medio de las identidades noir que sustentan los análisis, queda implícito tal progresión, nombraría a *Crepúsculo* (1945) de Julio Bracho y *Salón México* (1948) de Emilio Fernández, para significarlo: *Crepúsculo*, me parece que es un noir auténtico, lo más parecido a cualquier producción norteamericana, en general, creo que esta cinta es la explicación más clara sobre qué es el cine negro universalmente, por cumplir con muchos de los cánones y las sutilezas de Schrader, además, no puedo no mencionar su gran calidad como producto cinematográfico, con un gran sentido del ritmo, la narración y un refinamiento a nivel dirección que delatan la maduración del realizador en el medio. El otro caso, *Salón México* es la representación cúspide del cine negro a la mexicana, no cumple explícitamente con cánones tan vistosos del noir, pero de manera sutil están ahí, el antihéroe y el factor crimen y sus efectos en sus personajes pero, sobre todo, están presentes las sutilezas de Schrader, combinadas con la cultura mexicana de crimen, la crisis del sistema y vaya, todo lo que ya se ha mencionado miles de veces en referencia en qué diferencia a noir nacional de un estadounidense.

Hago referencia a estas dos películas como extremidades para facilitar el proceso de evolución, pero también subrayo la importancia de ver por cuenta propia todas películas para profundizar y fortalecer el significado del noir mexicano, el cual, para finalizar, defino no sólo como esas identidades canónicas propuestas por Hollywood, que aportan lo necesario para convertir los dramas convencionales a dramas negros, sino como esas mismas identidades canónicas vistas desde el ojo mexicano con base a qué significa el crimen para él y cómo las utiliza para resultar en reflejo y crítica de una parte de la historia del México contemporáneo. Corrupción política, crisis económica y social, urbanización, crimen, fatalismo y desesperanza, sinónimos de la serie noir nacional, ilustrados con el listado anterior.

VI La Decadencia

*“Si Juárez no hubiera muerto, otro gallo cantaría. La patria se salvaría,
México sería feliz”.*

-Letra de “Juárez no Debió Morir”, interpretada por el Son
Clave de Oro en el ending de *Salón México* (1948)

Últimos latidos del noir mexicano.

La desaparición del noir fue un fenómeno tanto norteamericano como mexicano, en un trabajo de transición hacia distintas corrientes y variantes, utilizado de otros modos la hibridación genérica, es decir, los dramas continuaban con ciertos tintes negros en su tono, pero ahora en vez de desbocar en la potenciación del fatalismo, o en el refuerzo de otras identidades noir, se decantaron por continuar con los convencionalismos genéricos por el cual el drama eligió sostenerse, por ejemplo, la plena realización del romance entre los protagonistas sin ningún tipo de afinidad fatal; para finales de los cuarenta era muy difícil encontrar un romance noir al estilo amor a la fuga, u otros desarrollos argumentales con la carga del pasado, la culpa y la obsesión por el crimen perfecto en el gran atraco. Esto, en el caso mexicano.

Cualquier corriente en cualquiera de todas las artes está destinada a la transición y en cine, porque las nuevas tecnologías y técnicas narrativas favorecen más a otros estilos o géneros, porque las preferencias del público se encuentran en otras temáticas y con ellas, la taquilla, porque ya no cumple con la necesidad de un lugar o época, o simplemente porque ya no está de moda. Esto, no obstante, no quiere decir que la desaparición total de una

corriente sea tajante y no quede rastro alguno, ellas mismas entran en decadencia y antes de darse como “desaparecidas” intentan tomar algo de otras corrientes, así como dar un último respiro para aún hacer notar su modesta presencia. Por ejemplo, hoy en día es muy difícil encontrar entre las producciones modernas películas neorrealistas italianas, sin embargo, las hay, mencionando *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón, obviando que no responde al cien por cien a las identidades del Neorrealismo Italiano, pero mucha esencia y la naturaleza misma de la película la colocan ahí, lo mismo ocurre con la Nouvelle Vague; el cine negro transicionó al *neo-noir* que, por conteo de años, ha estado vigente más tiempo que su propio originador, pero como se mencionaba hace algunos capítulos, ha habido contadas cintas que se aproximan mucho a lo que fue el noir clásico, por eso no pretendo catalogar al drama negro como una desaparición, sino como ese otro concepto de transición.

En el caso estadounidense, la fórmula noir para los cincuenta, antes de transicionar, se hizo mucho más dura de lo que ya era, alcanzando un alto grado de psicosis, violencia y horror patológico¹, los límites de la moral se hicieron aún más difusos, y las acciones para romper esa pared fueron más histéricas y temerarias, muchas películas duplicaron sus esfuerzos para abusar del claroscuro y los planos vertiginosos en función de acentuar la fatalidad máxima en sus personajes, misma que se orientó ya no sólo al exterior con el ambiente que los rodea, sino como una forma interiorizada de sí misma y reflejada hacia afuera por ellos mismos, como se ve en *The Killing* (1956) y *Touch of Evil* (1958), que a propósito de esta última, la historia del cine, la crítica, directores y guionistas, y la propia memoria colectiva la catalogan como la conclusión del cine negro norteamericano antes de evolucionar al *neo*, y que es un ejemplo de esta exaltación de fatalismo y crimen que gozó la última etapa del noir de ese lado de la frontera. Para los años sesenta, la producción del noir estadounidense cesó en demasía, y volvió reforzado para mediados de los setenta gracias a dos acontecimientos que ayudaron a que el *neo* perdurase: la paulatina pérdida de la relevancia del Código Hays para mediados de los cincuenta, y su completa desaparición de las producciones para 1968²; ahora el *neo*, sin las restricciones del reglamento, recrudesció

¹ Aviña, *op. cit.*, p. 225

² Guillermo Beguerisse Hormaechea, “El código hays: la prohibición cinematográfica”, en *Compass*, 2023, consultado el 11/03/2024 en: El Código Hays: la prohibición cinematográfica - Autor: Guillermo Beguerisse Hormaechea (compass-historia.com)

los elementos de fatalismo y crimen que el noir mostraba, y dio paso al surgimiento del Nuevo Hollywood, el otro acontecimiento que permitió al *neo-noir* de los años setenta se convirtiese en un fenómeno de relevancia mundial en consecuencia de su antecesor de la era clásica, con exponentes como los que ya se hacen referido innumerables ocasiones.

Mientras tanto en México, el estilo negro en vez de agudizarse, transicionó hacia el melodrama criminal y policiaco³ con ciertas referencias al noir, como pudo apreciarse en *Los Fernández de Peralvillo* (1954) que, creo yo, es más un ejemplo de la decadencia del estilo que una forma más de él. En otros ejemplos, Álvaro A. Fernández Reyes, en su postura sobre la inexistencia genérica igualitaria entre el cine nacional y el hollywoodense resuelta por su análisis de *El Hombre Sin Rostro* (1950) de Juan Bustillo Oro, describe la cinta como un intento de cine negro mexicano, por seguir con muchas de las convenciones técnicas, narrativas y canónicas que identifican al estilo, pero que al final se descifra en yuxtaposición con el simple melodrama por convenciones de la propia producción y distribución de la película⁴, parecido a lo que se habló en capítulos anteriores sobre la injerencia de los estudios y distribuidoras sobre la pieza como producto final. De hecho, ahí mismo menciona otra probable causa de la poca intensidad noir en las cintas de esos años; era deseo del mismo Bustillo subsecuentar en esta película las técnicas del noir, empleando filtros y lentes angulares para lograr la estética adecuada, sin embargo, el director de fotografía Jorge Stahl, y el diseñador de producción Javier Torres Torija, se previnieron y optaron por apegarse al estilo clásico, esto por la convención nacional de sustituir el uso del lenguaje cinematográfico por el diálogo y la actuación teatral, cuyas características definieron cómo se veía y hacía cine en la mayoría de los casos en México. Es decir, la inherente personalidad de la narración hablada del cine nacional impidió la complejización, y tal vez en otro caso, la exaltación del noir en territorio mexicano, por tratar de seguir don dichos convencionalismos que definieron este cine y, por tanto, su taquilla⁵.

Así mismo, *Víctimas del Pecado* (1951) de Emilio Fernández, fue otra muestra de un melodrama con los tintes noir que definieron el cine negro nacional tocando temáticas de

³ Aviña, *op. cit.*, p. 225

⁴ Álvaro A. Fernández Reyes, *La escena del crimen. Crimen y suspense en el cine mexicano, 1946-1955*, (tesis de doctorado), Zamora, El Colegio de Michoacán A.C., 2005, p. 211

⁵ *Ibid.*, p. 212

urbanismo y arrabal, carencia económica y los problemas de difusa moral que con esta devenían, incluso la fotografía expresionista de Gabriel Figueroa continuó con el código claroscuro de reflejo emocional de los protagonistas que venía manejando desde *Salón México*⁶ (1948), tal y como hizo Alex Phillips, aun así, la descripción narrativa de la película de *Fernández* la sitúa dentro del drama cabaretil, con referentes negros, eso sí. Y lo mismo con *Vagabunda* (1950) de Miguel Morayta, *que se concentra en un curioso drama con toques noir que juega con el sacrilegio, pero que termina siendo un fiel documento de las condiciones sociales de la zona de Nonoalco*⁷, detalle que habla todavía de la presencia del propósito del noir mexicano de reflejar la realidad nacional de crisis.

En rasgos generales, durante los mismos años cincuenta, la obra de Juan Bustillo Oro y Antonio Helú, otra dupla muy a la Gavalcón-Revueltas, definieron esta última etapa de transición al melodrama policiaco, con notables excepciones, como motivo de la evolución de Bustillo Oro y Helú como cineasta y guionista dejando de lado sus carreras en los dramas cómicos de los años treinta, y redefiniéndola con un atípico cine negro policiaco y de suspenso⁸, sin olvidar la trayectoria de Antonio Helú como uno de los más importantes promotores y escritores en general del género policiaco en México⁹. Según la obra de Aviña, las películas de esta mancuerna que se presentan como variantes del noir o dramas policiacos, thrillers o de suspenso con tonos negros son: La ya referida *El Hombre sin Rostro* (1950), especificada por él mismo como un drama noir a medio camino entre el cine negro policiaco¹⁰, pero contrastada con la opinión de otros autores clasificándola como un film noir total, el primero de la serie de Bustillo Oro-Helú¹¹; *Casa de Vecindad* (1950), un drama con cierta inspiración noir; *La Huella de unos Labios* (1952)¹²; *El Medallón del Crimen* (1955),

⁶ Aviña, *op. cit.*, p. 230

⁷ *Ibid.*, p. 231

⁸ *Ibid.*, p. 237

⁹ Roxana Elvridge-Thomas, “La obligación de asesinar”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 516-517 (1994), p. 60, consultado el 12/03/2024 en: [c85b91db-5976-4868-ac4c-bfc2f09e744a \(revistadelauniversidad.mx\)](https://doi.org/10.24201/revistadelauniversidad.mx)

¹⁰ Aviña, *op. cit.*, p. 237

¹¹ Roberto Carlos Ortiz, “La estrella del melodrama como heroína noir: La huella de unos labios (1952), en *Balajú*, núm. 8 (2018), p. 77

¹² La historia de *La Huella de unos Labios* es una adaptación de Helú de uno de los cuentos de Cornell Woolrich, cuyas obras eran comúnmente adaptadas para radio, televisión y cine en la década de los cuarenta y cincuenta. Véase la adaptación de *It Had to be Murder* del autor al guion de *Rear Window* (1954) de *Alfred Hitchcock*. *Ibid.*, p. 70

cuya formula no rehúye al melodrama, pero es la excepción a la decaída del estilo por tratarse de un thriller noir que juega con el suspenso, el azar y la fatalidad; y finalmente *Del Brazo y por la Calle* (1956)¹³.

Es legible entre líneas las opiniones, posturas y justificaciones contrapuestas que existen en referencia a las cintas tanto de la serie noir nacional, como en esta etapa de transición, que a mi parecer, tienen que ver con la propia complejidad que representa el estilo negro para definirse, en el sentido que, como ocurre en toda expresión cinematográfica, existen lineamientos que aproximan a las películas a estar o no estar dentro de un género o estilo, sin embargo, no son reglas que se deban seguirse al pie de la letra, porque insisto, en caso contrario, todo mundo haría la misma película. Por ello mismo, incluso me parece todavía más difícil crear una etiqueta universal, por así decirlo, para el cine negro mexicano, porque es imperdonable olvidar que se trata de una tropicalización del que nació en Estados Unidos, los códigos de aquí no son los mismos que los de allá, se trata de una replicación de esencia según la historia de cada país, retomando a Álvaro Fernández, con que “no existe aclimatación total de los géneros con Hollywood”¹⁴, y así como la creación del noir norteamericano tuvo sus propias motivaciones como el descontento social, moral ambigua e indagación psicológica¹⁵, los mexicanos no eran ajenos a estos conceptos, sólo que se aproximaron a ellos por otro camino paralelo debido a la historia del país, donde la complicidad entre política y hampa, pobreza y corrupción¹⁶ fueron los motores de los realizadores para aventurarse a narrar con los códigos proporcionados por sus vecinos del norte, por compartir una misma naturaleza, otorgando así, un significado distinto de los mismos, pero con una misma esencia fatalista. Incluso, esta misma complejidad del cine noir para autodefinirse proviene no únicamente desde la diversidad narrativa de la que se nutre o su historia originaria, sino también desde la creación de su concepto surgido de miradas extranjeras, lo que se abordó en el primer capítulo con Nino Frank y su “film noir”, en cuyo contexto de producción y distribución cinematográfica en Francia durante la ocupación lo

¹³ Aviña, *op. cit.*, pp. 237-241

¹⁴ Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 213

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ *Ídem.*

motivó a forjar lo que él y la crítica francesa, ya entrada la postguerra, entendieron como cine negro, por eso no sorprende que haya debates sobre su categorización¹⁷.

Esta misma interpretación del cine noir nacional y su transición al melodrama, específicamente durante esta década, no es exclusiva si quiera, de los años cincuenta, sino que viene acompañada de, también miradas extranjeras en retrospectiva, describiendo el estilo, en la totalidad de su temporalidad en territorio mexicano, siempre como un fenómeno entre el melodrama y el noir; o sea que, el noir mexicano no es un noir total, porque siempre tiende a melodramatizarse, salvo algunas piezas que son consideradas como tal por alejarse de las convenciones del melodrama; en este sentido, añadir elementos melodramáticos, significa “mexicanizar” el cine noir y esto se dice con una connotación peyorativa¹⁸.

Con lo aprendido en el capítulo anterior y la experiencia adquirida, definiendo la idea que el cine noir mexicano de los años cuarenta, es una aproximación más fiel a lo que el mundo, la historia y la crítica interpretan como cine negro, pero tampoco se puede negar la presencia de algunas aproximaciones melodramáticas; este noir de los cuarenta ciertamente es más crudo, desolador, desesperanzador, fatalista y oscuro, y sean cual sean sus connotaciones, si es muy melodramático o no, no se puede cuestionar que cumple con la misma esencia que el noir estadounidense de la misma década. Nuestro cine noir se construyó por vías de entendimiento distinto, por reinterpretación nacional del estilo según la historia única y en un trabajo de tropicalización o “mexicanización”, en adición de la tradición de cómo se hacía y distribuía cine hecho en pesos, y todo lo demás que implique la significación de producción cinematográfica mexicana, pero este noir, aún con todo esto, terminó cumpliendo con el mismo efecto que el norteamericano, que es la expresión de las sutilezas que mencionó Paul Schrader. Independiente de los medios o formas, proporcionados por una identidad de historia y cultura cinematográfica nacional, el fatalismo se encuentra ahí. El noir se percibe y eso es lo cuenta. Ahora, de cara a esto, también considero que, para la siguiente década, el melodrama sí terminó por conquistar el noir que se forjó, pero en un evento de progresión en la salida de los tintes noir, pero no como algo necesariamente malo o peyorativo, simplemente por evolución, porque el cine cambia de forma según los tiempos,

¹⁷ Ortiz, *op. cit.*, p. 78

¹⁸ *Ibid.*, p. 77

las necesidades y los avances tecnológicos. La dupla Bustillo Oro-Helú, representan los últimos latidos de la época dorada del estilo en México, con todo lo que implica su decadencia, pero viéndolo de una manera optimista, los tintes negros se mantienen muy visibles en sus obras.

Por ecuación básica, nuestro cine noir, no puede ser idéntico al hollywoodense, ni al de ningún otro país, y viceversa; si fue más o menos melodramático en su mejor etapa, y mucho más en su decadencia, es una discusión que le concierne a los puristas, puesto que, uno de los grandes valores del cine es su impacto emocional, y dicho impacto sí se encuentra en las aportaciones mexicanas al estilo negro. Lo que como lector y autor, determina si lo que estamos viendo es un noir o no, es la presencia de las sutilezas de Schrader, en primera instancia, luego buscar las identidades más notorias, dígase el antihéroe, detective, policía, femme fatale, el gran golpe, etc., y si estos están condicionados por dichas sutilezas, si es así, muy probablemente estamos viendo cine negro; y en nuestro caso, si es melodramático o muy melodramático, yo creo que eso mismo es lo que le otorga identidad propia a nuestro cine noir y lo diferencia de otras expresiones mundiales del mismo.

Para aportar y tratar de romper con las opiniones contrapuestas del noir, y del melodrama noir, Roberto Carlos Ortiz dice que *es importante recordar que la relación cercana entre el melodrama y el film noir no es exclusiva de un film noir “mexicanizado”*¹⁹, es decir, la puerta de interpretación está abierta para buscar dicha connotación en su mismo país de origen, en Francia, y en el resto de Latinoamérica, y que sirve como invitación para ofrecer una nueva lectura sobre los elementos melodramáticos, probablemente inherentes al estilo.

Del noir al Cine de Lucha Libre y las Ficheras.

Ahora, en la recta final, antes de culminar es importante conocer la influencia que dejó a su paso el cine negro mexicano en otras expresiones cinematográficas nacionales desde su

¹⁹ *Ídem.*

decadencia en los años cincuenta con el incipiente cine de luchadores hasta la década de 1970 con las Ficheras, para entender la totalidad de su historia y evolución. Es necesario aclarar, este nuevo cine de vanguardia, algo controversial hablando del de los setenta, no es que rescate los elementos más significativos de la serie noir nacional, sino que son una respuesta a las nuevas corrientes cinematográficas consecuencia del arribo y popularidad de nuevos conceptos culturales nacionales, y extraen del noir ciertos guiños que se asemejan a las necesidades de sus narrativas, historias, creación de atmósferas y personajes, como la continuidad de ese ambiente urbano de la Ciudad de México y la representación del crimen pero retomándolo desde su perspectiva antagónica y ahora luchando contra él y no siendo parte de, así como los ambientes arrabaleros y cabaretiles, ya no tanto como un lugar de perdición y originador de fatalismo y desesperanza por medio de tramas sobre la pobreza, sino que ahora la carga de connotaciones y sugerencias ultrasexualizadas son el verdadero motivo de dichos ambientes, por cercanía a un público mayormente masculino que rescata la recaudación de muchas cintas de este último tipo.

Sobre el cine de luchadores iniciado en los años cincuenta y popularizado una década más tarde, Rafael Aviña apunta que:

“[...] se relacionaría a su vez con el devenir policiaco. Crimen y justicia llevados a una suerte de cine negro encapuchado de bajo presupuesto, fueron un binomio del género de luchadores en la pantalla. Así, algunos de sus principales protagonistas La Sombra Vengadora, Santo, el enmascarado de plata, Blue Demon, Neutrón, Huracán Ramírez, Mil Máscaras, o Tinieblas, enfrentaron el hampa y el crimen organizado, tuvieron contactos con jefes policiacos, se hicieron acompañar de uniformados, o trabajaron de manera directa con la policía.”²⁰

Algunos ejemplos de ese cine con cierto recuerdo noir son *La Sombra Vengadora* (1956) de Rafael Baledón y *Santo Contra los Zombies* (1962) de Benito Alazraki, cuya ambientación urbana es destacada por sus locaciones nocturnas como el viaducto Miguel Alemán e Insurgentes Sur, en la misma ciudad capital, donde la totalidad de sus personajes

²⁰ Aviña, *op. cit.*, p. 225

y motores aún son condicionados por la presencia de la urbe nocturna y el crimen que se desprende de ella, puesto que la acción ocurre en contextos de, además las propias calles, proliferación de cabarets y centros nocturnos capitalinos²¹, pero ahora abordados desde el otro lado de la moneda.

Y es que el surgimiento de la lucha libre mexicana, al igual que el noir, viene de la mano con la expansión de la Ciudad de México, solamente que su punto de presentación social se sostiene en otro eje; el espectáculo luchístico, en este contexto, es un medio de entretenimiento más representativo de clases inferiores, en palabras más coloquiales, *la lucha libre se convierte en un espectáculo de barrio, donde la gente “poco culta” de los espacios populares tiene a su alcance un sitio donde puede cumplirse la promesa de justicia en la reiteración del rito: la representación eterna de la lucha del bien contra el mal*²², cuyo fin es más o menos parecido en el noir como fenómeno cinematográfico. Y no es que el cine negro sea una representación de las clases altas, puede que en obras más cercanas al concepto estadounidense sí, pero la significación del noir mexicano se sostienen en el abandono de las clases menos favorecidas que, mientras en el deporte-espectáculo ofrece al público una forma de esperanza social a través de dicha promesa de justicia, en contraposición, el noir nacional prefiere omitir todas estas connotaciones y en su lugar aboga por el fatalismo y la desesperanza que prolifera en un sistema de justicia como el mexicano. Por eso no sorprende que, con la llegada de los luchadores al cine, mantienen este vínculo con la ciudad, el crimen y la justicia, porque son conceptos afines a las clases bajas, y estos dos medios, la lucha libre y el noir mexicano parten de los mismos. Sin omitir, evidentemente, que el deporte-espectáculo está situado en un lugar que económicamente consecuenta sus símbolos de representación popular y público de barrio, que, para estos primeros años, poco o nada tiene que ver con la gran economía que hay detrás de las producciones de películas.

Otro elemento que es relacionable a lo que el noir hizo, es el fundamento en el que se basa el cine de luchadores para que el espectador tome la historia que se cuenta como un hecho o alegoría, según la mitología de confrontación bien-mal, de la “vida real”, puesto que su enfoque permanece en cómo se desarrolla el enfrentamiento y no en quién es el ganador²³,

²¹ *Ibid.*, p. 226

²² Fernández Reyes, *Santo...* p. 46

²³ *Ibid.*, p. 128

y así mismo, funge como cohesionador de valores, y *no necesita sólo grandes marcos de referencia, sino también representaciones que condensan las preocupaciones de un periodo en concreto*.²⁴ Es decir, las primeras cintas de luchadores también se vincularon con un propósito reflectivo de la vida cotidiana, inclinándose con una mirada, tal vez no tan crítica y cruda como lo hizo el cine negro, pero al final abordaba el infortunio económico y social de la realidad de barriada en la etapa final alemanista.

De este modo, la lucha libre y el cine de luchadores, adquieren el completo éxito popular, con su mayor representante, El Santo; y esta serie de películas haciéndose responsable de su propio proceso evolutivo, naturalmente adquirió otras formas, narrativas e intenciones con base a las necesidades de la época, el público y la taquilla, donde la mayoría de las veces estuvo presente la mitología del rito, pero las reminiscencias negras quedaron poco a poco en el olvido. No obstante, esa esencia de la lucha de las clases bajas permaneció, porque el Enmascarado de Plata no era el único representante de las clases populares, sino que la primera ola de producciones cinematográficas luchísticas lo eran, sólo que él, al ser el más destacado de todos luchadores llevados al cine, a través de su figura se mantuvo ese ideario de redención de dichas clases, como un héroe y modelo contestatario frente al abandono del Estado²⁵; y así mismo los técnicos del deporte-espectáculo fueron considerados héroes más allá de estar dentro de esta narrativa y mitología, por representar la mentalidad del sector popular al que pertenecen²⁶. Sobre esto, la primera etapa del Cine de Lucha Libre fue la versión optimista sobre la cruda realidad mexicana que el cine negro mexicano abordó desde su propia naturaleza fatalista.

Mientras tanto, en el cine de Ficheras, unos años más tarde con el estreno de *Bellas de Noche* (1974) de Miguel M. Delgado, ocurre un proceso más o menos parecido que con el cine de luchadores, pero orientado hacia, creo yo, la banalidad que genera la taquilla. Hasta esta década, el cine mexicano no era para nada ajeno a las ambientaciones cabaretiles ni mucho menos a las mujeres que laboraban en estos recintos, ya que la narrativa circundante a estos se enfocaba desde la inherencia fatalista del cine negro y por ser lugares que responden

²⁴ *Ibid.*, p. 129

²⁵ Vicente Francisco Torres y Felipe Sánchez Reyes, “El santo luchador: de rudo a técnico, del espectáculo a super héroe, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53 (2019), p. 159

²⁶ *Ibid.*, p. 160

a ella por su naturaleza criminal y amoral, es decir que, las tramas negras intencionadamente se acercaron a estas ambientaciones porque naturalmente eran productoras de historias de crimen y fatalismo, mientras que el rol de la mujer cabaretera, antes de sufrir ese cambio a una percepción externa sexualizada, fue una proyección del cénit de su denigración, su fracaso ante la sociedad, y cómo a través de su estadía en los centros nocturnos, su vida estaba ligada al sufrimiento y la tragedia²⁷.

El Cine de Ficheras, mantuvo como herencia del noir, esos mismos ambientes y al papel de la mujer trabajadora de ellos, pero alejándolos de cualquier connotación negativa de la que el cine negro mexicano había construido, que a su vez, era una propuesta más realista de lo que de verdad pasaba en los cabarets arrabaleros y los motivos de las ficheras para pertenecer a esos lugares, lo que ocurrió entonces, fue la transformación a una perspectiva más frívola del contexto y amigable para la taquilla. Y creo que la clave de esa modificación se encuentra ahí, en la taquilla favorecida por, hay que decirlo, el morbo generado mediante las novedosas muestras de desnudos, cada vez más evidentes hasta que por primera vez pareció uno femenino total²⁸“porque al público grueso le gusta ver carne”²⁹. Aunque no hay que mal interpretar esto último, para finales de la década de 1960 y principios de los setenta, el mundo cinematográfico sufría una revelación sexual, en las producciones contemporáneas era más y más común ver desnudos de ambos sexos y escenas de relaciones sexuales, sin embargo, aunque no es una nota al pie universal, dichas muestras en pantalla tenían un propósito, porque de alguna manera enriquecían la historia, el *plot*, el arco de los personajes y/o el lenguaje, y rara vez, en otro tipo de producciones, su interés era únicamente la recaudación por generar el morbo.

Las Ficheras, generalmente, son un ejemplo claro de la segunda definición, y en la misma línea de asociación con el noir, lo que se genera a través de estos tratamientos, la ideología y los otros elementos que constituyen este cine, *se caracterizan por ser representantes de la cultura popular, y en eso podríamos decir que radica su éxito*³⁰, por la

²⁷ Violeta Lemus Martínez, “Erotismo, sexualidad, e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970”, en *América*, núm. 46 (2015), consultado el 19/03/2024 en: [Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970 \(openedition.org\)](https://openedition.org)

²⁸ *Ídem*.

²⁹ *Ídem*.

³⁰ *Ídem*.

identificación que generan en el público, además del morbo, y mantener una alta dosis de melodrama, el favorito del pueblo.

Y retomando de capítulos anteriores, ese sentimiento de acceso a la fantasía del crimen sin ningún tipo de repercusión moral o judicial que el noir le ofrece al espectador, las Ficheras le ofrecen la misma fantasía al público, pero desde la sexualización de sus protagonistas, Violeta Lemus Martínez afirma que:

“[...] sin importar su sexo ni su condición tiene la oportunidad de acceder a un universo prohibido, ser anónimo voyeur, y realizar de cierta manera sus fantasías reprimidas: la mujer, la de verse reflejada en esas diosas del amor, deseadas, sublimadas por el glamour, los dólares y los encajes. Los hombres, de tener total acceso a esos cuerpos desnudos y de formas exuberantes. Encumbramiento del erotismo en la medida de lo permitido por el moralismo mexicano, sus realizadores supieron explotar bien las fantasías de su público y al mismo tiempo reconfortarlo con mensajes moralizantes [...] el cine de ficheras juega con la fantasía y el cliché”.³¹

No es de interés aquí vislumbrar la historia del cine cabaretil de los setenta, únicamente tomar los elementos que, si bien no fueron abordados primero por el cine negro mexicano, sí lo popularizó y les dio otro significado tomando en cuenta sus necesidades narrativas; no es hasta la década de 1970 que arribó consigo esta corriente que se nutre en gran medida de lo que significa la cultura mexicana de la época y que más tarde es referida como un estereotipo de la misma: los cabarets y las Ficheras ultrasexualizadas, pero también la picardía, el lenguaje florido y de doble sentido, los albures, etc., que cuya presencia, en este contexto de rebeldía sexual global y abogacía por la taquilla en México, esos conceptos que conciernen al legado del cine negro mexicano son totalmente reinterpretados en base a lo dicho; la profundidad, entonces, que mantenían con el noir de los cuarenta, se aleja del relato como reflejo de las adversidades de esos ambientes a manera de crítica al sistema, y se maquillan para ocultar ante los ojos esa mala vibra y ofrecer al público un cine ya no de gran

³¹ Ídem.

profundidad y cuestionamiento a través del fatalismo, sino uno de banalidad, frivolidad y, según la crítica, de mal gusto.

Tampoco hay que entender estas generalidades expresadas en referencia a las dos corrientes mencionadas como una herencia directa que tomaron del cine negro mexicano, más bien como reminiscencias que marcaron una tendencia y fueron influencia para los directores y guionistas de la época que iban incursionando en nuevos género y estilos, y otros que se mantuvieron fieles a la innata evolución que sus narrativas pudiesen sufrir, como Alejandro Galindo, que para la década de los cincuenta continuó con la recurrencia discursiva con la que sería recordado: la clásica familia mexicana enfrentada a los problemas de la modernidad en ambientes urbanos, y a finales de los sesenta con temáticas que ya muy poco tenían que ver con lo dicho; así como Roberto Gavaldón que no es ninguna novedad que logró su obra de mayor reconocimiento *Macario* (1960), y que gracias a ella, quedó en la memoria de lo que constituye la cultura mexicana, incluso más la propia película que su director.

Entonces, los generales: Tales resabios, entonces, son detectables, particularmente en el Cine de Lucha Libre, por su cercanía con el noir y por compartir más o menos un propósito similar en la muestra de las injusticias del alemanismo y próximamente del sexenio de Adolfo Ruiz Cortines y al mismo tiempo, por cimentarse en una base originaria narrativa donde predominaba la desafortunada perspectiva de las clases más bajas, solamente que cada uno, los luchadores y protagonistas noir, apostaron por desarrollos de trama y desenlaces más adeptos a sus causas; por eso no se debe esperar en esta nueva corriente cinematográfica encontrarse con el marcado uso del claroscuro expresionista, ni connotaciones fatalistas y desesperanzadoras proporcionadas por arcos dramáticos de personajes complejos en auras de misterio y crimen en la urbe nocturna solo que enmascarado, ambos cines tiene identidad propia, y el luchístico toma prestado algunos elementos más sutiles vistos en el noir, porque, al igual que él, también cuenta historias de crimen con todo lo que lo rodea y condiciona. Cuando Aviña se refiere al Cine de Lucha Libre como una suerte de noir³², tengo que decirlo,

³² Aviña, *op. cit.*, p. 225

es figurativamente hablando, porque en un principio y bajo ciertos análisis de contexto recuerda a él y no se crea a partir de él.

Y en cierta medida, el noir mexicano provocó una especie de suerte de inhibición sexual en el entretenimiento cinematográfico, tal vez algo subido tono para su tiempo, pero no abusó de ello en gran medida, para popularizarse y enriquecer su taquilla, la presencia de cualquier forma o acto sexual tenía que ver con las condiciones en que los personajes se envolvían o por profundizar en ellos y sus decisiones y a su vez, cómo influían en el devenir de la trama, vamos, estaban ahí por más que por sólo mostrarlo, además de ser sugestivas en vez de explícitas, por ejemplo las enredaderas sexuales entre Raquel y Antonio en *La Diosa Arrodillada* (1947), que solamente los hundían cada vez más en su inevitable fatídico final. Las Ficheras no aprovecharon ese potencial narrativo en la sexualidad, o simplemente no fue de su interés por esa búsqueda de la aceptación taquillera, y así mismo los cabarets y centros nocturnos se destinaron como recipientes casi únicos de connotaciones sexuales, sexualización y el acto *per sé*, y ya no como centros donde abundaba la miseria. El noir, vislumbró el camino para estos elementos, con un fin determinado antes de ser extraídos y transformados para presentar y que proliferase un cine que alimentaba únicamente el morbo.

Dicho esto, a partir del ocaso del noir, y sus reminiscencias en el Cine de Luchadores y Ficheras, el estilo más negro logrado en los cuarenta quedó prácticamente en el olvido para el resto del siglo, naturalmente. Pero en efecto, el cine nacional, no en demasía como otros centros de producción internacionales, también se unió al fenómeno *neo-noir* para el último tercio del siglo, con la misma base nihilista y desesperanzadora que forjó su clásico antecesor, pero ahora con un nuevo respiro violento y sarcástico, resultado de la reprimenda que el 68 destapó y descubrió una cloaca de crímenes de Estado, torturas, secuestros y desapariciones³³, como menciona Aviña. Sobre el recrudescimiento del *neo* en México, él mismo justifica que:

“[...] la oscura y sanguinolenta mancha de los sucesos de Tlatelolco en 1968 desplegaría otros caminos y otra respuesta. Más allá de algunas obras que previeron o corrían en paralelo a aquellos sucesos,

³³ Rafael Aviña, NEO NOIR: “El nuevo cine policiaco de los sesenta a los ochenta”, en *Festival Internacional de Cine de Morelia*, consultado el 21/03/2024, disponible en: [NEO NOIR: El nuevo cine policiaco de los sesenta a los ochenta | Morelia Film Fest](#)

brotaría entre la bruma y las sombras un nuevo cine negro más amargo, violento, cínico, brutal, nihilista, sin esperanza y en ocasiones autoparódico. Un neo noir que cobraría enorme fuerza en los años setenta, principalmente, recuperando un cierto tono febril y nostálgico en los ochenta y noventa, para abrir más tarde nuevas válvulas de claustrofobia, barroquismo visual y contemplación de un México sin salida en la cinematografía de este nuevo milenio."³⁴

Con ello, destaca la importancia de todas las violentas represiones estatales en la vida cotidiana del México de la época y, por ende, sus efectos en la psicología social serían llevados a un cine que, a la luz de las palabras del autor, mantiene ese estrecho vínculo de reflexión y crítica política, social y económica que caracterizó al noir clásico; yo apuesto, incluso que aboga más por los primeros dos elementos debido a las pulsiones de esas décadas. En realidad, la importancia a destacar es que ese cine *neo-noir*, no rompe para nada ese cordón que lo une con todo el subtexto político que el noir de la década de 1940 difundió entre sus espectadores y que en primera fila presenciaron y vivieron los actos e infamias que sus respectivos gobiernos aplicaron en ellos; esa misma esencia fatalista permanece, pero respondiendo a las necesidades de su tiempo convulso, por ello el *neo* es aún más impetuoso y principalmente, continúa con el legado de una de los grandes signos que definió a nuestro cine negro: ser un reflejo de la realidad.

Ejemplos cinematográficos de esto son: *En Busca de la Muerte* (1961) y *La Noche del Jueves* (1962), ambas de Zacarías Gómez Urquiza; *Cadena Perpetua* (1979) de Arturo Ripstein; *Nocaut* (1984) de José Luis García Agraz; *Motel* (1983) de Luis Mandoki; *El Diablo y la Dama* (1984) de Ariel Zúñiga; ambas versiones de *El Complot Mongol*, la de 1977 dirigida por Antonio Eceiza, y la de 2019 por Sebastián del Amo; *Carmín Tropical* (2014) de Rigoberto Perezcano y que Aviña la define como un Pink-noir³⁵; además, existen ciertos recuerdos asociables al periodo clásico en *La Habitación Azul* (2002) de Walter Doehner.

³⁴ *Ídem.*

³⁵ Aviña, *Mex...* p. 23

Verdaderamente, el cine negro nunca dejó de existir en México, únicamente su producción, ahora en forma del *neo*, bajó considerablemente, incluso hasta la fecha. Sin embargo, su legado puede ser evocado, sin olvidar esa esencia reflectiva y crítica que lo caracterizó, y que es perfectamente aplicable a la continuidad en la convulsión política y social vista en este país, especialmente del 2010 en adelante.

Conclusión.

Me parece que etiquetar el último apartado de esta investigación únicamente como una conclusión, es muy limitante en un proyecto donde las interpretaciones sobre el arte tienden a ser ampliamente variadas, por ello el final oscilará entre la conclusión, del verbo terminar, y especialmente como un epílogo que, a través del resumen de las ideas más importantes expuestas a lo largo de todo el documento, es que se puede llegar a un entendimiento, más o menos generalizado, en el cual, el lector puede apoyar su libertad de interpretación subjetiva de lo que significa el cine noir mexicano.

El cine noir estadounidense y el mexicano comparten una serie de ideas, actitudes y comportamientos base que los identifican como tal: el fatalismo, desesperanza, nihilismo, la carga del pasado, el crimen perfecto, amor a la fuga, el claroscuro expresionista y mucho etc., no obstante, sus fines decidieron tomar caminos distintos basados en la historia de su país, su origen, y desarrollo de sus propias técnicas ligadas a la evolución de sus respectivas industrias cinematográficas; mientras que los norteamericanos evocaron en su cine una tradición de pesimismo dado La Gran Depresión y sobre todo la Segunda Guerra Mundial, proveniente primero de la literatura *Hard-Boiled*, y lo que los llevó a contar historias de carácter criminal y fatalista que reflejaba a la perfección esos conceptos que la sociedad estadounidense sentía, los mexicanos desde principios del siglo pasado se vieron forzados a enfrentarse con connotaciones muy similares pero originadas desde su historia inherentemente violenta como los resabios del porfirismo que dieron paso a la Revolución Mexicana y de ahí a un periodo de inestabilidad política, social y económica, que crearon

dichos efectos fatalistas en la sociedad mexicana, sumándole además, entrada la década de 1940, cuando se vieron los primeros destellos del Milagro Mexicano, esta sociedad se percató que ese “milagro” económico no alcanzó para todos, sino sólo para las clases más favorecidas, lo que intensificó aún más ese sentimiento desesperanzador entre los mexicanos.

Sin embargo, estas connotaciones no son llevadas primero a la literatura y luego simplemente adaptadas a un argumento o guion cinematográfico y de ahí a la gran pantalla, como más o menos sí ocurrió en el país vecino del norte, sino que aquí el cine noir, antes de nacer como “de tajo”, se sometió a un prolongado proceso de evolución y perfeccionamiento, donde desde principios del siglo XIX, se vieron los primeros chispazos o aproximaciones negras, porque con las primeras cintas documentales sobre la Revolución, y los dramas que se desprendieron de este evento poco tiempo después, se presentaron como los incipientes intentos de abordar y estudiar el crimen en México, retomando la idea de que el acto criminal es la semilla primigenia que condiciona a la trama para que se convierta en un noir, pero también recordando el crimen por el crimen no crea un noir, sino que son las sutilezas que Paul Schrader ha mencionado, así como la estilización del mismo. Por eso, estas primeras muestras del crimen en el cine del primer cuarto de siglo no dramas negros, porque apenas aquellos realizadores se estaban familiarizando con esa semilla primigenia y cómo podía volverse objeto de reflejo de lo adverso en materia política, social y económica a través del documentalismo en la Revolución Mexicana.

Para iniciar la relación de la conclusión con los objetivos planteados en el primer capítulo, abordando el número 1 de los específicos: la importancia del crimen en el cine noir mexicano fue destacado, mayormente por la obra de Enrique Rosas con *El Automóvil Gris* de 1919, al tratarse de la exploración criminal más compleja de sus tiempos, y que, a partir de la experiencia de su realizador en el documentalismo durante la guerra, vio el potencial de la banda protagonista para ser llevada al cine y, periféricamente mostrarle a la sociedad mexicana la complejidad de la labor del crimen organizado en tiempos convulsos donde, además de la violencia, destacaba la corrupción y dicha profesionalización del crimen como síntoma de su propio éxito ante una atmósfera de negligencias del Estado en materia de seguridad pública. Entonces, lo que resulta realmente interesante y de importancia vital para la construcción de lo que años mas tarde sería el noir son tres elementos: primero, todo lo

dicho referente al crimen y su exploración como un primer gran intento de reflejar los problemas del país, cosa que la serie noir nacional de los cuarenta también replicaría y donde sustentaría su base filosófica: reflexión y crítica del sistema y los problemas que provocó; así como esa perspectiva interna sobre cómo funcionaba el crimen de la época, el desarrollo de la trama, la dirección, el guion, el lenguaje cinematográfico, en general, todos los recursos a disposición de Rosas obligan al espectador a ser uno más de la banda, ser un criminal más, el cine negro mexicano, casi siempre se desarrolla desde la perspectiva del hampón. Segundo: la ciudad; si bien, *El Automóvil Gris* utiliza la gran urbe más como escenario que como condicionante de la trama y de los personajes y sus acciones, la presencia de la misma es monumental que, en función de una ficción, está la mayoría del tiempo ahí, observando a los personajes, sus motivaciones y actuaciones. Gran parte de toda la cinta se ambienta en las calles de la Ciudad de México, en parte para contribuir con la fidelidad del relato con la historia verdadera de la banda, lo que desemboca en un realismo brutal en la película de Rosas, por ello la ciudad se convierte en un personaje más en la trama, por su enorme presencia oculta a plena vista. A estas alturas, ya es más que evidente la relación que el cine noir hecho en los cuarenta y otras producciones de los cincuenta preservó de la película de 1919 en materia del uso de la urbe, solamente que, en muchos casos y en función de las necesidades de la historia, el papel de la ciudad se hizo más complejo al grado de ser tanto escenario, personaje y condicionante de sus contenidos narrativos, pero con la gran diferencia que ahora la noche dominaba, mérito del avance tecnológico; la ciudad nocturna ejercía su poder sobre los personajes y su naturaleza, a través del empleo de elementos estilísticos propios del noir norteamericano como las calles encharcadas por la lluvia, los letreros neón de hoteles, restaurantes y demás que iluminaban la contrastada fotografía claroscuro expresionista. Y tercero: lo que considero yo, una forma de los primeros antihéroes en el cine nacional con Don Vicente, que tras ser víctima de la banda protagonista y ante la ineficiencia de la policía capitalina, decide tomar acción y ejercer justicia por mano propia, sólo que no de manera legítima, sino armado y con sed de venganza que, con su éxito, periféricamente lograría el bien común para toda la sociedad mexicana. Es irresponsable abordar el papel de Don Vicente como antihéroe hecho y derecho tomando en cuenta la época, es necesario interpretarlo, así como a los otros dos rasgos resaltados en este extenso párrafo, como lo que son, aproximaciones, primeras referencias que servirían de base para el futuro

cinematográfico, por eso menciono a Don Vicente como una forma de las muchas que definen al antihéroe, rol suyo que recordaría en otras aproximaciones al noir, al capital del cuerpo de policías de *Marihuana, el monstruo verde* (1936) de José Bohr, en su escena de tortura, y especialmente a aquel brillante y mejor desarrollado antihéroe del México, Lupe López, interpretado por Miguel Inclán.

En continuidad, en 1936 con *Marihuana, el monstruo verde*, José Bohr, retomó algunas de las ideas expuestas por Rosas más de una década atrás: el crimen, que en cuya aproximación noir, complejizó su desarrollo aún más de lo que había hecho el otro realizador, en función de un trama que apela por un gran contenido moral, objeto que también aborda la serie noir de los cuarenta, y sobre todo, muestra un gran desarrollo del antihéroe en el protagonista Raúl Devoto así como en su superior, el jefe del cuerpo de policías; esto se justifica por el hecho del protagonista de servir en primera instancia a las fuerzas de la jefatura, pero que tras caer en una redada de la banda antagonista, se vuelve parte de ella, asume el cargo y él mismo provoca la desaparición de los criminales; y en consecuencia de la desaparición de Raúl de las fuerzas del orden, el jefe de policía se vuelve el cabecilla de la investigación y cuando atrapa a Antonio, uno de los miembros de la banda, se envuelve en una intimidante y dolorosa escena de tortura, donde el espectador se cuestiona el valor moral del que se supone es el jefe de la jefatura, por dicho acto tan atroz y violento. Esta, en especial, es una forma de la característica ambivalencia moral tanto de un antihéroe como del resto de personajes que abundan en un noir. Estas presencias, como se dijo, son retomadas de la obra de Rosas, pero llevadas al siguiente nivel, dada la complejidad de la narrativa gracias al desarrollo del cine en los años treinta, me refiero a la llegada del cine sonoro que permitió a los diálogos como otra forma de ofrecer información al público.

Además, el otro gran elemento que surge a partir de *Marihuana* y que ya la muy próxima serie noir volvería a utilizar, es la incipiente presencia de la fotografía expresionista de la mano de, probablemente la mayor leyenda noir en nuestro país: Alex Phillips. El trabajo de Phillips, tanto en la construcción como en la propia serie noir, es invaluable, prácticamente lo justifico reiterando sus trabajos analizados en el capítulo quinto, puesto que fue él quien forjó esa técnica en México, y fue motivo de influencia del trabajo del otro gran fotógrafo no solamente noir, sino de la Época de Oro, Gabriel Figueroa. Sus trabajo, aportaciones e

influencias, se atestiguan en aparecer en los créditos de la mayoría de las películas mencionadas en el proyecto, ellos mismos, trajeron el concepto expresionista a México y ellos mismos, en necesidad de construir un noir nacional, replicaron, influenciaron y siguieron utilizando sus aportes y técnicas primero utilizadas en la época de aproximaciones con sus obras, *Marihuana*, *el monstruo verde*, y *Mientras México Duerme* (1938), respectivamente, y luego vistas, en prácticamente las mismas condiciones con las que las trajeron, la serie de los cuarenta, pero más modernizadas. Phillips y Figueroa fueron su propio modelo a seguir en este proceso evolutivo.

En este punto, los elementos hallados en esta primera etapa de aproximaciones al noir, el conteo se resume en: la exploración del crimen, la presencia de la ciudad, una suerte de antihéroes que poco a poco se complejizan según la trama y sus necesidades, y que da paso a un contenido sobre la ambivalencia moral en los personajes y en la totalidad de las películas, y la fotografía expresionista iniciada y reiterada por sus mismos representantes a lo largo de toda la historia del noir en México. Todos estos elementos, primordialmente, son los que terminando la década de los treinta e iniciado los cuarenta, directores como Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Julio Bracho y Emilio Fernández retoman para lo que todos ellos en conjunción crean la serie noir nacional de los cuarenta. Retoman esos elementos y los aplican a sus piezas a la luz de un nuevo tiempo, donde las convulsiones de la Revolución quedaron en el pasado, pero se presentan nuevas adversidades a raíz de la mala gestión de las administraciones presidenciales, como la pobreza y el desamparo estatal de las clases más bajas debido al abandono del campo por las decisiones tomadas por dichas gestiones y que provocó un crecimiento accidentado y desigual de la Ciudad de México, lugar donde las promesas de crecimiento y esperanza económica no encontraron cabida en las clases populares, esa distribución nada equitativa de la riqueza provoco entonces, crimen y situaciones desafortunadas con las que día a día la sociedad mexicana convivió. Los realizadores y guionistas, nuevos para ese entonces, como respuesta a las trilladas y reiterativas tramas ruralistas del grueso del cine de la Época de Oro que no reflejaban la verdadera situación nacional de crimen y pobreza, pero también de modernidad, comenzaron a indagar en nuevas fuentes de inspiración para sus relatos, y al estar tan familiarizados con la cotidianidad del crimen, hallaron en las primeras planas de nota roja las ideas para sus películas debido a la recurrencia con que aparecían cada mañana, y que al llevarlas a

argumentos y luego a guiones, como resultado consiguieron crear ese cine de reflejo de esa verdadera realidad nacional y crítica al estado por haber ocasionado dichas condiciones de inestabilidad social y económica.

Y con todo, incluyeron en sus cintas el recuento dicho, porque eran conceptos que de manera muy orgánica se integraban a la naturaleza de las historias de crimen y urbanidad que estaban decididos a contar. El cine negro nacional estaba a punto de iniciar con antihéroes en una enorme y nocturna ciudad, envueltos en situaciones de crimen y ambivalencia moral, acompañados muy regularmente por una *femme fatale*, justo como lo hicieron sus antecesores Rosas y Bohr, pero ahora añadiendo las sutilezas de Schrader de fatalismo y desesperanza, lo que ya le otorga a este cine esa etiqueta negra. Y con la presencia de los elementos ofrecidos por esos dos, y su consecutiva en la serie noir, se cumple el primer objetivo específico: identificar los elementos próximos al noir hasta su llegada a la instauración general del estilo.

Para demostrar que el objetivo específico dos se también se logró, queda en evidencia el quinto capítulo, que se resume en que estos elementos mencionados se encuentran en la totalidad del listado seleccionado: los fotógrafos son casi siempre los mismos, por tanto, la recurrencia de la fotografía expresionista vista como aproximación en las mencionadas *Marihuana* y *Mientras México Duerme*, se mantiene ahí, con ese juego de marcadas luces y sombras que sirven como lenguaje para narrar el estado psicológico de los personajes, pero en forma modernizada y sustentada según el *plot* y personajes de cada cinta. El crimen también es el medio por el cual se desprende la trama y las connotaciones fatalitas de las películas, los personajes principales siempre están inmersos ahí o lo generan, rara vez se ve una perspectiva ajena a la del crimen y hampa, que son los motores que inician todo el apartado noir en las películas; así mismo vienen de la mano otras florituras del delito como la corrupción, las estafas, el espionaje y demás, también como demostración de ser otras identidades del cine negro. La ciudad nocturna es un tema central cuando se habla de cine negro mexicano, en algunas películas resalta más que en otras, pero siempre está ahí, como en *Salón México* (1948), *En La Palma de tu Mano* (1951) y *La Noche Avanza* (1952), por mencionar algunos ejemplos del cómo la ciudad es escenario y condicionante de las tramas y sus personajes, porque al pertenecer a la ciudad nocturna, en esta cosmogonía, también

pertenecen al mundo del crimen o a los restos que este va dejando; en el noir de los cuarenta y bajo esta consigna, ciudad, crimen y noche, responden al mismo enunciado que se propuso con las primeras aproximaciones de Rosas y Bohr de reflejo de la realidad mexicana. Finalmente, los antihéroes no abundan, pero con el ejemplo ya mencionado de Lupe López, queda claro que la tradición no quedó en el olvido, aunque hay otros ejemplos que también son una modesta muestra de ellos, como Paco en *Cuatro Contra el Mundo* (1950), y las acciones finales de Karin en *La Palma*. Y lo que a veces crea a un antihéroe es una femme fatale, que su mayor importancia, en esta línea es desestabilizar a los protagonistas con esa sustancia de moral ambivalente que también le da ese tono noir a las películas de la selección.

En general, esos elementos estuvieron presentes en toda la historia y evolución del cine noir mexicano, pero lo que en verdad encuentra a este listado como una forma más de ese cine negro clásico creado por los estadounidenses, son las sutilezas de tono y modo que hacen que ese estilo originalmente haya sido considerado como lo que es: no es suficiente que en las historias haya crimen en la ciudad nocturna y antihéroes disfrazados de hampones o policías, sino que sus acciones, sus móviles, sus decisiones, sus arcos dramáticos, los ambientes que los rodean, sus relaciones con otros personajes, vaya, la totalidad de condiciones que crean al contexto del *plot*, disperse en todos los departamentos de la película, un cierto tono misterioso, de intriga, con altas dosis de lo que se ha nombrado miles de veces, fatalismo, que genere en el espectador una sensación de intranquilidad en razón de que “algo malo va a pasarle a alguien”, que a través de los mismos arcos dramáticos se perciba un aura de desesperanza y nihilismo, que ambicionen la promesa del gran golpe y el amor a la fuga como consecuencia del éxito de este, *spoiler*: en realidad, nunca pasa ninguno de los dos. Al final, lo único que consiguen esos personajes, es su propio trágico hundimiento gracias a sus malas decisiones, y asumen las consecuencias de ello de la manera más desdichada. Eso es fatalismo y desesperanza, por medio de estos elementos; y cabe obviar la evidente presencia de estas características de tono y modo en el listado, con lo cual, el objetivo general también se ve por cumplido, porque el cine negro mexicano cumple con todos los elementos estético-narrativos que hacen a una película un noir, y ese cumplimiento se ve reforzado conforme la década del cuarenta avanza, puesto que se aprecia la intensificación de estas sutilezas en función del recrudecimiento de sus historias y personajes. Lo que se está viendo en pantalla, auténticamente es cine noir.

Al demostrar el éxito del objetivo general y los dos específicos, por vínculo, también se demuestran las tres hipótesis como correctas, por la historia en cómo los argumentos y guiones negros son llevados a la gran pantalla por la concurrencia de investigaciones y reportes policíacos que dominaron la primera plana de la nota roja y de las cuales tomaron influencia, queda como prueba que el aumento del crimen, protagonista de la nota roja, en la Ciudad de México, fue lo que inspiró a los guionistas y directores para embarcarse en una búsqueda por un nuevo cine que sí reflejase la realidad criminal y de pobreza de México en contraposición del ruralismo en el otro cine de gran distribución que abogaba por un tradicionalismo cultural que ya estaba quedándose en el tiempo. Lo que trajo consigo un movimiento de reflejo y crítica a una serie de gobiernos que a través de sus planes fallidos y promesas no cumplidas acarrearón estas condiciones de desigualdad entre las clases más bajas. Por eso mismo es que el cine noir mexicano se traduce en un proceso de evolución, porque con cada tiempo adverso que se presentaba, se creaba un elemento vital que sería utilizado en el futuro para consolidar el estilo en tierras mexicanas en los años 1940 a la luz de las sutilezas creadas por los estadounidenses.

Finalmente, y demostrado que el listado de películas del grueso de la investigación es, evidentemente cine negro, es importante volver a la premisa de que se trata de una tropicalización del estilo hollywoodense. Es cine noir, sí, pero aclimatado a la cultura, historia nacional, visión, y enfoque de producción y distribución propio de la industria mexicana, por eso, otra vez, no hay que esperar encontrar exactamente los mismos tipos, elementos, desarrollos e identidades, en condiciones y contextos similares como se verían en un noir estadounidense, puesto que todos ellos son interpretaciones desde lo mexicano, y hay que abordarlas como lo que son, una adaptación, una tropicalización de un estilo creado en otro país bajo circunstancias similares, pero no iguales, por ello, entre el noir hollywoodense y el mexicano, se comparte una esencia y no un propósito, que en nuestro caso, es el de reflejo y crítica de nuestra realidad como mexicanos, y como mayor símbolo de expresión de nuestro cine negro, lo considero con *Salón México*, por responder a la esencia fatalista y desesperanzada ofrecida por Hollywood, y sostenerse en ese propósito único. Es de vital importancia comprender esa tropicalización como un síntoma de identidad propia en nuestro cine y que fue definida por la historia y evolución del cine noir mexicano.

Bibliografía

- Álamo Felices, Francisco, “Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de héroe y antihéroe”, en *Tropelías, revista de literatura y literatura contemporánea*, núm. 19, 2013, pp. 180-195.
- Alzate Palacio, Vanessa, “Un descanso a la “locura”: La emergencia del Trastorno de Estrés Postraumático en los veteranos de la Segunda Guerra Mundial en EE.UU. y la lobotomía como solución desesperada”, en *Tempus*, núm. 1, (2015), pp. 62-77.
- Aviña, Rafael, *Mex Noir: Cine Mexicano Policiaco*, Ciudad de México, Cineteca Nacional, 2017.
- Aviña, Rafael, NEO NOIR: “El nevo cine policiaco de los sesenta a los ochenta”, en *Festival Internacional de Cine de Morelia*. Disponible en: [NEO NOIR: El nuevo cine policiaco de los sesenta a los ochenta | Morelia Film Fest](#)
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Ciudad de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2017.
- Barata, Francesc, “Retos pendientes en el periodismo de nota roja”, en *Revista Latinoamericana de Comunicación*, núm. 110 (2010).
- Bárcena Díaz, Leticia, “Propaganda y publicidad”, en *Vida científica*, vol. 2, núm. 4 (2014).
- Beguerisse Hormaechea, Guillermo, “El código hays: la prohibición cinematográfica”, en *Compass*, 2023.

Belinchón, Gregorio, “Roberto Gavaldón, la leyenda del cineasta olvidado”, en *El País*, sept. 2019.

Brom, Juan, *Esbozo de historia universal*, 24 ed., México, Grijalbo, 2014.

Canal de los Oscars, (7 de septiembre de 2016), Heat (1995) – The Coffee Shop Scene | Academy Conversations [video]. [Heat \(1995\) - The Coffee Shop Scene | Academy Conversations \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=Heat_1995_-_The_Coffee_Shop_Scene_-_Academy_Conversations)

Casas, Quim, *Fritz Lang*, (era ed.), Madrid, Cátedra, 2009.

Castro-Ricalde, Maricruz, “El cine mexicano en la edad de oro y su impacto internacional”, en *La Colmena*, núm. 82 (2014).

Cervera, Jaime, “El papel del Hollywood durante la segunda guerra mundial”, en *El Liberal*, 2020.

Coma, Javier, “La novela negra”, en *Los Cuadernos del Norte: Revista Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, vol. 4, núm. 19 (1983).

_____. Conocimientos Fundamentales, UNAM. Consultado en UNAM • Conocimientos Fundamentales | Filosofía.

Corona, Alfredo, “Crisis política de 1938 y nuevo rumbo de la revolución”, en *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 3 (2002).

Croci, Paula y Kogan, Mauricio, “Los nazis el cine como propaganda”, en *La Nación*, 13 de abril de 2003.

Cruz, Héctor, “Goyo Cárdenas, “El estrangulador de Tacuba”, el primer asesino serial de mujeres en México”, en *El Universal*, septiembre 2019.

Dávalos Orozco, Federico, *Distribución y Exhibición en los Primeros Años del Cine Sonoro (1931-1941)* (tesis de doctorado), Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 2018.

De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, (3ra ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Delgadillo, Magalli, “La primera banda que asaltaba en auto”, en *El Universal*, *Mochilazo en el tiempo*, febrero de 2017.

Domínguez Chávez, Humberto y Carrillo Aguilar, Rafael Alonso, “El cambio de rumbo en el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946)”, en *CCH UNAM* (2009).

Domínguez Chávez, Humberto y Carrillo Aguilar, Rafael Alonso, “La modernización del país durante los gobiernos de Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos (1946-1964)”, en *CCH UNAM* (2009).

El Universal, Diario político de la mañana, México, domingo 12 de enero de 1919, núm. 816

Elvridge-Thomas, Roxana, “La obligación de asesinar”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 516-517 (1994). Disponible en: [c85b91db-5976-4868-ac4c-bfc2f09e744a \(revistadelauniversidad.mx\)](https://revistadelauniversidad.mx/c85b91db-5976-4868-ac4c-bfc2f09e744a)

Espino Granado, Antonio, “Crisis económica, políticas, desempleo, y salud (mental), en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 34, núm. 122, (2014), pp. 385-404.

Félix Didier, Paula, *El Grito Expresionista*, en *Film*, Buenos Aires, 1994.

Fernández Reyes, Álvaro A., *La escena del crimen. Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*, (tesis de doctorado), Zamora, El Colegio de Michoacán A.C., 2005.

Fernández Reyes, Álvaro A., “Narración, estilo e intertextualidad en el neonoir moderno: el caso de Invasión”, en *El Ojo que Piensa*, núm. 14, enero-julio 2017, pp. 44-60.

Fernández Reyes, Álvaro A., *Santo, enmacarado de plata, mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, El Colegio de Michoacán, Conaculta, 2004.

García Mainar, Luis M., “Generic hybridity, Style and film noir in Michael Mann’s *Heat* (1995)”, en *Barcelona english language and literature studies*, núm. 17 (2008).

García Martínez, Osvaldo, “Del milagro mexicano a la crisis del sistema político, 1940-2012”, en *Actas, revista de historia*, núm. 9 (2012).

Gómez Mendoza, Oriel, *La imagen como texto cultural*, en Oriel Gómez Mendoza, Miguel Ángel Urrego Ardila (Coords.) *La cultura en tiempos modernos: Peter Burke y la Historia Cultural*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2011.

Gómez Porter, Pablo Francisco, “Primeros multifamiliares modernos mexicanos: Vivienda para trabajadores públicos durante la segunda mitad del siglo XX”, en *Limaq*, núm. 11 (2023).

González Boyero, Marco Antonio, “El régimen de Vichy: Fascismo en la Francia “libre” (1940-1944)”, en *Claseshistoria*, núm. 136 (2010).

González Escribano, José Luis, “Sobre los consejos de “héroe” y “antihéroe” en la Teoría de la Literatura”, en *Archivum, Revista de la facultad de filosofía y letras*, vol. 31-32, (1981-1982), pp. 367-408.

Guerrero Casasola y Gómez, Joaquín, *Nota roja: la narrativa del crimen en el periodismo mexicano* (tesis de doctorado), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017.

- Herrera Gil, Ezequiel, “La ciudad en el cine negro español. España, carne de thriller desde los años ochenta”, en Mejón, Ana; Zahedi, Farshad y Conti Imbert, David, *Libro de Actas: La ciudad: imágenes e imaginarios: Congreso interdisciplinar de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid*, Madrid, 2019.
- Karam Cárdenas, Tanius, “Alejandro Galindo: *Campeón sin corona* (1945)” en Wehr, Christian (ed.), *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2016.
- Lemus Martínez, Violeta, “Erotismo, sexualidad, e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970”, en *América*, núm. 46 (2015), Disponible en: [Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970 \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/60909)
- Lopes de Sousa Diniz, Francisco José, “Ruralismo: Definiciones y tipología”, en *Gestão E Desenvolvimento*, núm. 5-6 (1996).
- Martínez C., Hugo R., “Orden económico internacional y globalización” en: *Revista de Ciencias Sociales*, vol. 15, núm. 3, (2009) pp. 446-457.
- Mejía Castillo, Mauricio, “El secuestro infantil que conmovió a México”, en *El Universal*, diciembre 2016.
- Mendoza Sánchez, Juan Carlos, *Cien Años de Política Exterior Mexicana: De Francisco I. Madero a Enrique Peña Nieto. Momentos Trascendentales*, (2da edición), Ciudad de México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México/Grupo Editorial Cenzontle S.A. de C.V., 2014.
- Menéndez, Eduardo L., “Violencias en México: Las explicaciones y las ausencias”, en *Alteridades*, vol. 22, núm. 43 (2012).

- Monsiváis, Carlos, *Los mil y un velorios: Crónica de la nota roja en México*, Ciudad de México, Debate, 1994.
- Naremore, James, *More Than Night: Film noir in its contexts*, University of California Press, 2008.
- Ortiz, Roberto Carlos, “La estrella del melodrama como heroína noir: La huella de unos labios (1952), en *Balajú*, núm. 8 (2018).
- Pavés Borges, Gonzalo Moisés, “Los Ángeles: sobre un espejo roto”, en García Gómez, Francisco (Coord.) *Ciudades de Cine*, Madrid, Cátedra, 2014.
- Pérez Carreño, Francisca, “El valor moral del arte y la emoción”, en *Crítica*, vol. 38, núm. 144 (2006).
- Piccato, Pablo, *Ciudad de sospechosos: Crimen en la Ciudad de México, 1900-1931*, (Trad. Lucía Rayas), Ciudad de México, Centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social, 2010.
- Piccato, Pablo, *Historia nacional de la infamia: Crimen, verdad y justicia en México*, (trad. Claudia Itzkowich), Ciudad de México, Grano de Sal, 2020.
- Quintero Echeverri, María José, *La transformación de la censura del sexo en el cine desde un modelo semiótico diseñado a partir de las películas: The Sign of the Cross (1932), Lolita (1962) e Irreversible (2002) en el marco del pre-code, código Hays y la clasificación por edades MPAA*, Trabajo de Grado, Facultad de Ciencias Humanas, Sociales y de la Educación, Universidad Católica de Pereira.
- Rayner, Jonathan, “Masculinity, morality and action: Michael Mann and the heist movie”, en Paul Mason, *Criminal Visions, Media representations of crime and justice*, Nueva York, Routledge, 2013.

Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Colegio de España, 2001.

Rodríguez Rebollo, Roberto, “Así operaba la legendaria banda del Automóvil Gris”, En *Excelsior*, diciembre de 2019.

Rosado Millán, María Jesús, *La debilidad masculina a través de los personajes de cine negro americano*, en *Prisma Social*, núm. 3, diciembre 2009.

Ruiz López, Gerardo, *Retrospectiva del cine negro: Retorno al Pasado* (Tesis de Licenciatura), Ciencias de la Comunicación, UNAM, 2007.

Ruiz Ojeda, Tania Cecilia, *La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en la ciudad de Morelia 1896 – 1914*, Tesis de Maestría, 2007, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Sánchez Biosca, Vicente, “El cuerpo del ausente (Voz en off y punto de vista en el film negro)”, en Ponce, Vicente (Coord.) *Cine de gánsters: Diversas miradas sobre el cine negro*, Salamanca, Filmoteca Valenciana, 1985.

Sánchez Noriega, José Luis, *Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán*, en Pilar Aumente Rivas y Miguel Ángel Chaves Martín (Coords), *Estudios de Arte y Cultura Visual*, Madrid, Ícono, 2016.

Sánchez Zapatero, Javier y Marcos Ramos, María, “La representación de la sociedad en el cine negro: Enrique Urbizu y La Caja 507”, en *Tonos Digital*, núm. 27 (2014).

Santillán Esqueda, Martha, “Mujeres delincuentes e imaginarios. Criminología, cine y nota roja en México, 1940-1950”, en *Artigos*, vol. 33, núm. 62 (2017), pp. 389-418.

Schrader, Paul, “notes on film noir”, en *Film Comment*, vol. 8, N° 1, (1972), pp. 8-13.

Seder, Elena, “El cine de propaganda como fenómeno totalitario. El caso de Leni Riefenstahl”, en *Jornades de foment de la investigació*, Universidad de Jaume, forum_2005_25.pdf (uji.es).

Sege, Linda, *El Arte de la Adaptación: Cómo escribir hechos y ficciones en películas*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A. 2021.

Sennholz, Hans F., “La Gran Depresión”, en *Revista Libertas*, vol. 25, núm. 24, (1975).

Silva Escobar, Juan Pablo, “La época de oro en el cine mexicano: La colonización de un imaginario social”, en *Culturales*, vol. 7, núm. 13 (2011).

Silver, Alain y Ursini, James, *Cine Negro*, (Trad. Mariona Gratacòs), Colonia, Taschen, 2017.

Soifer, Alejandro J., “La diferencia entre policial hardboiled y novela noir”, en *Crítica y Teoría Literaria*, (2016).

Suárez Pérez, Sofía, “Mildred Pierce: ¿Film noir o melodrama?””, en *Revista Latente*, núm. 4, (2006), pp. 107-125.

Sullà, Enric, “Sobre la formación del canon del cine negro”, en *452°F: Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. 3 (2010), pp. 13-28.

_____ The Script Quotes: A Masterclass in Screenwriting and Story

Torreiro, Mirito, “Hollywood en guerra, propaganda y esfuerzo bélico en la Segunda Guerra Mundial”, en *Nosferatu, revista de cine*, núm. 7 (1991).

Torres, Vicente Francisco y Sánchez Reyes, Felipe, “El santo luchador: de rudo a técnico, del espectáculo a super héroe, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53 (2019).

Truffaut, François, *El cine según Hitchcock*, (10ma ed), (trad. Ramón G. Redondo), Madrid, Alianza, 2019.

_____ United States Holocaust Memorial Museum, “La propaganda y la censura nazi”, en *Enciclopedia del Holocausto*, (ushmm.org).

_____ Urban Dictionary -Venal.

Vázquez, Jaime, “Nos vemos en el cine. Los hermanos Alva y la Revolución Mexicana: El cine y su testimonio”, en *La Voz de Michoacán*, nov. 2022.

Vilaró I Moncasí, Arnau, *Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica*, en *Historia y Comunicación Social* Vol. 21. Núm. 1, (2016), pp. 221-239.

Zarranz Imirizaldu, J.J., “El controvertido informe del Dr. Lafora sobre Gregorio (Goyo) Cárdenas, “el estrangulador de Tacuba”, en *Neurosciences and History*, núm. 8 (2020), vol. 1, pp. 1-11.

Filmografía

Bohr, José (Dir.), *Marihuana, el monstruo verde*, Bohr, José y Olga, Duquesa (Prods.), Producciones Duquesa Olga, 1936, película.

Bracho, Julio (Dir.) *Crepúsculo*, de la Serna, Mauricio (Prod.), Clasa Films, 1945, película.

Bracho, Julio (Dir.), *Distinto Amanecer*, Gómez Muriel, Emilio (Prod.), Films Mundiales, 1943, película.

- Davison, Tito (Dir.), *Que Dios me Perdona*, Walerstein, Gregorio (Prod.), Cinematográfica Filmex S.A., 1948, película.
- Fernández, Emilio (Dir.), *Enamorada*, Alazraki, Benito (Prod.), Panamerican Films S.A., 1946, película.
- Fernández, Emilio (Dir.), *Salón México*, Elizondo, Salvador y Marcos, Fernando (Prods.), Clasa Films Mundiales, 1948, película.
- Galindo, Alejandro (Dir.) *Cuatro Contra el Mundo*, Galindo, César Santos (Prod.), Producciones Azteca, 1950, película.
- Galindo, Alejandro (Dir.), *Los Fernández de Peralvillo*, Grovas, Jesús y Patiño Gómez, Alfonso (Prods.), Alianza Cinematográfica Mexicana S.A de C.V., 1954, película.
- Gavaldón, Roberto (Dir.), *En La Palma de tu Mano*, Brooks, Oscar J.; Enríquez, Ernesto y Mier, Felipe (Prods.), Mier y Brooks, 1951, película.
- Gavaldón, Roberto (Dir.), *La Diosa Arrodillada*, Lowenthal, Rodolfo y Wagner, Jack (Prods.), Panamerican Films S.A., 1947, película.
- Gavaldón, Roberto (Dir.), *La Noche Avanza*, Brooks, Oscar J.; Enríquez, Ernesto y Mier, Felipe (Prods.), Mier y Brooks, 1952, película.
- Gavaldón, Roberto (Dir.), *La Otra*, de la Serna, Mauricio y Wagner, Jack (Prods.) Producciones Mercurio, 1946, película.
- Rosas, Enrique (Dir.), *El Automóvil Gris*, Rosas, Enrique (Prod.), Azteca Films, 1919, película.

Índice de Imágenes

Los números al inicio corresponden al número de página (P), seguido del número de cada foto (F).

En el caso de los fotogramas, corresponden a capturas de pantalla de las películas que pueden ser encontradas fácilmente en YouTube. El uso de esas imágenes es ilustrativo en función al desarrollo de los análisis, por lo tanto, su único fin es académico.

Fotogramas de la película *El Automóvil Gris* (diversas secuencias).

P. 43, F. 3

P. 44, F. 4, 5 y 6

P. 48, F. 7, 8, 9, 10, 11 y 12

P. 50, F. 13 y 14

P. 51. F. 15

Fotogramas de la película *Marihuana*, el monstruo verde (diversas secuencias).

P. 55, F. 17 y 18

P. 56, F. 19, 20 y 21

P. 57, F. 22, 23, 24, 25 y 26

P. 59, F. 27, 28, 29 y 30

P. 60, F. 31, 32, 33 y 34

P. 61, F. 35, 36 y 37

Fotogramas de la película *Enamorada*.

P. 76, F: 39

Fotogramas de la película *Distinto Amanecer* (diversas secuencias).

P. 116, F. 45 y 46

P. 117, F. 47, 48, 49, 50 y 51

P. 120, F. 52, 53, 54, 55, 56 y 57

P. 122, F. 58

P. 123, F. 59

P. 124, F. 60, 61, 62, 63, 64 y 65

P. 126, F. 66 y 67

Fotogramas de la película *Crepúsculo* (diversas secuencias).

P. 132, F. 68, 69, 70 y 71

P. 133, F. 72, 73, 74, 75, 76 y 77

P. 134, F. 78 y 79

P. 135, F. 80 y 81

P. 136, F. 82
P. 138, F. 83, 84, 85, 86, 87 y 88
P. 139, F. 89
P. 141, F. 90 y 91
P. 142, F. 92, 93, 94, 95, 96 y 97

Fotogramas de la película *La Otra* (diversas secuencias).

P. 147, F. 98, 99 y 100
P. 148, F. 101, 102, 103 y 104
P. 150, F. 105, 106, 107, 108, 109 y 110
P. 151, F. 111, 112, 113, 114, 115 y 116
P. 154, F. 117, 118, 119 y 120
P. 155, F. 121, 122, 123 y 124
P. 156, F. 125, 126, 127, 128 y 129
P. 160, F. 130 y 131
P. 161, F. 132, 133, 134, 135, 136 y 137

Fotogramas de la película *La Diosa Arrodillada* (diversas secuencias).

P. 166, F. 138 y 139
P. 167, F. 140, 141 y 142
P. 169, F. 143 y 144
P. 170, F. 145, 146, 147, 148, 149 y 150
P. 171, F. 151
P. 172, F. 152 y 153
P. 173, F. 154, 155 y 156
P. 175, F. 157, 158, 159 y 160
P. 176, F. 161

Fotogramas de la película *Salón México* (diversas secuencias).

P. 181, F. 162, 163 y 164
P. 184, F. 165, 166, 167, 168, 169 y 170

P. 187, F. 171, 172, 173 y 174

P. 188, F. 175 y 176

P. 189, F. 177, 178, 179 y 180

P. 190, F. 181, 182 y 183

P. 191, F. 184, 185, 186 y 187

Fotogramas de la película *Que Dios me Perdone* (diversas secuencias)

P. 195, F. 188 y 189

P. 196, F. 190

Fotogramas de la película *Cuatro Contra el Mundo* (diversas secuencias).

P. 197, F. 191 y 192

Fotogramas de la película *En La Palma de tu Mano* (diversas secuencias).

P. 200, F. 193, 194 y 195

Fotogramas de la película *La Noche Avanza* (diversas secuencias).

P. 202, F. 196, 197, 198 y 199

Fotogramas de la película *Los Fernández de Peralvillo* (diversas secuencias).

P. 204, F. 200

P. 205, F. 201

Imágenes tomadas de _____ Casasola, La Mediateca INAH, 1922.

P. 92, F. 40

P. 93, F. 41 y 42

Imágenes tomadas del Roberto Rodríguez Rebollo en *Excelsior*, 2019.

P. 42, F. 2

Diversas imágenes ilustrativas obtenidas de IMDB.

P. 28, F. 1

P. 52, F. 16

P. 72, F. 38

P. 108, F. 43

P. 112, F. 44