



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

ANTIHEROINAS Y ANTIHEROES EN EL CINE DE ROBERTO GAVALDON. CUATRO ESTUDIOS DE CASO: LA OTRA, LA NOCHE AVANZA, EL NIÑO Y LA NIEBLA Y DÍAS DE OTOÑO

T E S I S
PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION
P R E S E N T A :
FERNANDO MINO GRACIA

ASESORA: LIC. MARIA LUISA LOPEZ-VALLEJO Y GARCIA



MEXICO, D. F.

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ANTIHEROÍNAS Y ANTIHÉROES EN EL CINE DE ROBERTO GAVALDÓN LEYVA

*¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?
Nuestra mente es porosa para el olvido.
Jorge Luis Borges. El Aleph.*

INTRODUCCIÓN

En *La República*, Platón utiliza una metáfora, el Mito de la Caverna, para explicar su filosofía: estamos encadenados dentro de una cueva, sólo vemos sombras y reflejos del exterior, proyectados por un fuego que arde tras nosotros; luego, a la realidad plena sólo es posible acceder a través de las ideas.

Propongamos una reinterpretación del Mito de la Caverna: el cine es alusión del mundo real, nunca reflejo exacto. Representación que de nosotros mismos nos empeñamos en formar, en recrear. Tal es la función del cine. Fenómeno de luces y sombras que se origina tras nosotros y que vemos reflejado en una pantalla. Representación que establece relación dialéctica con la realidad que la alimenta.

El cine como arte, como industria, como medio de expresión y como vehículo de evasión, se ha constituido en referente fundamental para explicarnos lo que somos. Inmersos en la dinámica social, en la lucha concreta por la vida, de vez en cuando el cine nos ofrece una mirada panorámica, una reflexión que retroalimenta nuestra cotidianeidad y nos aclara el sentido —o el absurdo— de nuestra existencia. Tal es la característica fundamental que lo erige en arte.

El cine de ficción ha tenido, desde su nacimiento, una veta inmensa, la realidad circundante. El cine ha pretendido reflejarla y ofrecer un retrato cercano al espectador. Pero al mismo tiempo, el cine se ha constituido en creador de realidades que a su vez influyen en sus espectadores. Cine y realidad se entrelazan,

envolviendo a la humanidad en su lucha. La realidad alimenta al cine, pero éste impone modas y modos de ver el mundo y la vida.

Los cines nacionales constituyen documentos invaluable para comprender el ser de las sociedades que les dieron origen. Hegemonía hollywoodense aparte, las cinematografías locales aportan particularidades que dan matiz a la universalidad del hombre y a la vez enriquecen el concepto. El cine mexicano se nos ofrece como un mosaico de contradicciones que bien puede verse como referente de la sociedad que le da origen.

La historia del cine mexicano ha sido la acumulación de basura estética, el desperdicio y la voracidad económica, la defensa de los intereses más reaccionarios, la despolitización, el sexismo. Por lo mismo, el examen de esta cinematografía nos familiariza –de un modo u otro– con los procedimientos de la ideología dominante, que han moldeado la cultura popular y han ofrecido a la vez una interpretación del mundo y un catálogo de conductas ‘socialmente adecuadas’. Y también nos demuestra que a pesar de todo, en una etapa esa cultura popular manipulada supo describir enriquecedoramente la realidad.¹

De la riqueza del cine mexicano nos interesa, en particular, la obra cinematográfica de Roberto Gavaldón Leyva, director fundamental y representativo de la época de bonanza industrial. Terriblemente subvalorado e incluso denostado en varios momentos, el cineasta construyó, a través de sus películas, un particular modo de ver y de pensar al mexicano y la realidad que lo circunda.

La obra de Gavaldón se nos ofrece amplia y compleja respecto a las posibilidades de análisis; encontramos una serie de constantes que imprime un sello característico, un estilo de autor perfectamente reconocible. Por tanto, elegimos una sola vertiente, una constante en buena parte de las cintas del realizador que constituimos en hipótesis a demostrar: los protagonistas filmicos de Roberto Gavaldón trastocan los elementos característicos de los personajes tradicionalmente manejados por el cine mexicano y pueden ser categorizados como antihéroes y

¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000, p.1049.

antiheroínas, claramente influenciados por su referente más cercano: el cine negro estadounidense.

Para tal efecto, el presente ensayo analiza cuatro largometrajes que, por sus características, pueden calificarse representativos del autor.

La otra (México, 1946), quinto trabajo en su filmografía, con argumento de Roberto Gavaldón y José Revueltas a partir de un cuento del argumentista estadounidense Rian James. En la cinta, la figura protagónica, *María Méndez* (Dolores del Río), mata a su hermana gemela para apoderarse de su personalidad.

La noche avanza (México, 1951), decimosexto largometraje del director, con argumento de José Revueltas, José Cárdenas y Roberto Gavaldón a partir de un argumento para cine del escritor y periodista Luis Spota. En la cinta, el protagonista, *Marcos Arizmendi* (Pedro Armendáriz), es un fanfarrón y soberbio pelotari en la cumbre del éxito.

El niño y la niebla (México, 1953), vigésima primera película, es una adaptación de Edmundo Báez y el propio Gavaldón sobre la pieza homónima de Rodolfo Usigli. En la cinta, la protagonista, *Marta* (Dolores del Río), incita a su hijo, un adolescente sonámbulo, a matar a su padre.

Días de otoño (México, 1962), trigésimo sexto trabajo, con argumento de Julio Alejandro y Emilio Carballido sobre el cuento *Frustración* del escritor B. Traven. Su protagonista es una joven mitómana, *Luisa* (Pina Pellicer), forjadora de fantasías alrededor de su vida sentimental.

Los cuatro filmes abarcan 16 años en la vida del cineasta y ofrecen un panorama interesante sobre la evolución de su obra.

Nuestro análisis parte de lo abstracto a lo concreto, de lo general a lo particular. En los primeros capítulos se analizan los conceptos abstractos de héroe y antihéroe para luego remitirse a la noción de antihéroe en la novela negra y en el cine negro estadounidenses, que nos den bases para establecer puntos en común con las obras filmicas de Gavaldón. El capítulo cinco se detiene en la figura y obra del director.

A partir del capítulo seis, el dedicado a *La otra*, inician los estudios de caso en que se busca aplicar y sintetizar los planteamientos desarrollados en los capítulos anteriores. El orden de análisis es cronológico y todos se articulan con base en el método comparativo. Los análisis ofrecen un panorama general de los distintos momentos sociohistóricos —la relación dialéctica entre los factores reales de poder, las expresiones características de la lucha de clases en la formación social mexicana— en que surgen las películas que nos ocupan, todo con el fin de dar contexto al ensayo.

El método comparativo, base del ensayo, parte de una consideración fundamental: si bien es cierto que la influencia del cine estadounidense es determinante en la obra de Roberto Gavaldón, también lo es que su habilidad y capacidad como cineasta siempre modificó sustancialmente las propuestas foráneas, con el fin de expresar su modo particular de ver el cine y su sociedad.

Al final del ensayo se encontrarán dos anexos, uno con la filmografía completa de Roberto Gavaldón, las fichas básicas de todas sus cintas, los datos completos de las cuatro películas analizadas y una serie de tablas que enlistan a los colaboradores más recurrentes en la obra del director. Todas las fichas incluyen reconocimientos y premios obtenidos. El segundo anexo establece una lista completa de las películas extranjeras citadas con su fecha de estreno en México, como una forma de reafirmar la visibilidad e influencia del género *noir* y la corriente negra en el director.

La investigación, obvio decir, tiene carácter documental. Hay fuentes bibliográficas que constituyeron un apoyo fundamental; otras sirvieron como referencia y varias más como guías, tanto metodológicas como históricas. De igual forma, nos acercamos a fuentes hemerográficas para llenar algunos huecos que la bibliografía aún no considera. Finalmente, revisamos un par de fuentes en video sobre el director, así como muchas, lamentablemente no todas, las cintas del realizador.

Considérese como objetivo último del presente ensayo el intento de rastrear algunas de las aún inexploradas vertientes de la obra de uno de los cineastas más importantes que ha dado el cine mexicano. Acto de rescate y justicia. Labor de impermeabilización contra el olvido.

CAPÍTULO UNO

HÉROES Y ANTIHÉROES EN LA LITERATURA

I. I.- CONCEPTO DE HÉROE

La noción de héroe es una construcción cultural. El nacimiento del héroe coincide con la necesidad de crear un referente cercano que encierre las aspiraciones de las sociedades. Escribió Thomas Carlyle en 1840:

A mi modo de ver, la Historia universal, lo realizado por el hombre aquí abajo, es, en el fondo, la historia de los grandes hombres que entre nosotros laboraron. Modelaron la vida general grandes capitanes, ejemplos vivos y creadores en vasto sentido de cuanto la masa humana procuró alcanzar o llevar a cabo: todo lo que cumplido vemos y atrae nuestra atención es el resultado material y externo, la realización práctica, la forma corpórea, el pensamiento materializado de los grandes hombres que nos enviaron su historia, para decirlo claro, es el alma del mundo entero.²

La concepción de Carlyle, con toda su carga romántica, ejemplifica esa necesidad humana de crearse arquetipos,³ metas a seguir encarnadas en los héroes, protagonistas de los grandes mitos. Dice Joseph Campbell:

En su forma viva, el individuo es sólo una fracción y una distorsión de la imagen total del hombre. Está limitado, ya sea hembra o varón; también lo está en cualquier periodo de su vida, como niño, como joven, como adulto o como anciano; y no sólo eso, sino que en su vida está necesariamente especializado como artesano, comerciante, sirviente o ladrón, sacerdote, líder, esposa, monja o prostituta; no puede serlo todo. De aquí que la totalidad, la plenitud del hombre, no esté en un miembro aparte, sino en el cuerpo de la sociedad como un todo; el individuo puede ser sólo un órgano. De su grupo ha tomado las técnicas de vida, el lenguaje en que piensa, las ideas por las cuales lucha; los genes que han construido su cuerpo descendiendo del pasado de esa sociedad. Si pretende aislarse, ya sea en

² Thomas Carlyle, en *Los héroes*, Editorial Sarpe, Madrid, 1985, p. 31.

³ Entendemos el concepto arquetipo como lo explica Carl Jung en *Psicología y religión*: "formas o imágenes de naturaleza colectiva que toman lugar en toda la Tierra, que constituyen el mito y que al mismo tiempo son productos autóctonos e individuales de origen inconsciente", citado por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959, p. 24.

hechos, pensamientos o sentimientos, sólo logra romper las relaciones con las fuentes de su existencia.⁴

La certeza de sus propias limitaciones se presenta como tragedia en la existencia de los seres humanos. Por lo tanto, a través de su desarrollo las sociedades se han inventado figuras de superhombres que a través de hazañas y grandes proezas trascienden las naturales limitaciones impuestas al resto de los individuos. De la mano de estos héroes, los individuos realizan sus sueños, pues si “el sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado.”⁵

Entendemos, entonces, que “el héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia; prueba que la virtud es la acción triunfalmente más eficaz. El héroe no sólo hace lo que está bien, sino que también ejemplifica por qué está bien hacerlo”⁶ El héroe es el depositario colectivo de la virtud, la más cara de sus cualidades, la que engloba su heroísmo y es motor de sus proezas. Virtud –del latín *vir*, fuerza o valor- significa⁷ integridad de ánimo y bondad de vida; hábito del alma de proceder según la ley moral o rectitud de proceder. Virtud es un comportamiento socialmente admirable –dice Savater- en el que los hombres reconocen su ideal activo de dignidad y gloria. Pero “tal reconocimiento teórico y edificante está constantemente desmentido por la acumulación de fracasos concretos de la conducta que cualquiera puede constatar en la vida cotidiana.”⁸ Es el sueño –el mito- el único que nos hace trascender y acceder a la virtud.

⁴ Campbell ob. cit. p. 337.

⁵ Joseph Campbell, ob. cit. p. 25.

⁶ Fernando Savater en *La tarea del héroe*, Ediciones destino, Barcelona, 2000, p. 165-166, 168.

⁷ Según Antonio Raluy Poudevida en *Diccionario Porrúa de la Lengua Española*, México, 1985, p. 805.

⁸ Fernando Savater, ob. cit., p. 167.

I. I. 1.- EVOLUCIÓN EN LA HISTORIA Y LA LITERATURA⁹

La proeza del héroe es alimento primario para la literatura. Muchas sociedades de todos los tiempos dejaron constancia de sus arquetipos, de sus héroes, de sus modelos virtuosos a seguir para trascender la individualidad que nos ata a la imperfección. Para existir, el héroe necesita correr una aventura, establecer un patrón, más o menos definido, en el que demuestre su heroísmo y fortaleza.

El acontecimiento heroico mantiene una constante en todas las culturas, es como si el camino del héroe universal –no importa tiempo ni espacio- estuviera marcado en el colectivo. La virtud se convierte en aspiración universal adaptada a modos y formas de vivir y comprender el mundo. Campbell resume la aventura del héroe de esta forma:

El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y, sin embargo, extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de la desposada, robo del fuego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad). El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huída con transformación, huída con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas

⁹ No es propósito del ensayo desarrollar una análisis exhaustivo de los arquetipos en la literatura. Sólo manejaremos ejemplos que servirán para ampliar el horizonte del análisis, por lo tanto no ofrecemos mayores datos sobre las obras.

trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno, resurrección). El bien que trae restaura al mundo (elixir).¹⁰

La aventura, la proeza del héroe, se repite de cultura en cultura. Es el camino que tuvieron que recorrer los héroes 'cuates'¹¹ de los mayas quichés, Hunahpu y Xbalanqué, descritos en el *Popol Vuh*. Su madre es una virgen que queda preñada por influencias externas; después del parto, los hermanos se ven expuestos a agentes diversos para exterminarlos, logrando sobrevivir gracias a su gran poder que ya empieza a manifestarse. Sobreviven a todo ello y logran, además, vencer a sus hermanos mayores, después de lo cual prueban su capacidad para vencer a los agentes naturales contrarios a la agricultura para, finalmente, enfrentar su destino ante los seres del inframundo en el juego de pelota.

Hunahpu y Xbalanqué logran salir vencedores, pero aceptan ser muertos en un sacrificio especial que, ahora, los asocia al maíz. Sus cuerpos tienen que ser molidos y tirados en una fuente, de donde resurgirán como seres mágicos con capacidad necesaria para derrotar a los seres del inframundo, así logran vencerlos, revivir a sus padres y convertirse en los seres celestes que van a permitir el nacimiento del ser humano, es decir, el hombre del maíz. Entonces nace la luz y comienza el tiempo, nace el hombre y comienza la historia.¹²

El mito de Hunahpu y Xbalanqué concuerda con la travesía universal, agregando elementos característicos de la cultura maya como el maíz, fundamental para su civilización. La virtud de los héroes se manifiesta en su sabiduría y su comportamiento valeroso, que los lleva a sacrificarse para descender al inframundo y así derrotar a sus habitantes para permitir el inicio de la humanidad.

El héroe puede ser una figura fantástica, construido a través de explicaciones mágicas de fenómenos naturales, como parece ser el relato quiché, o un personaje

¹⁰ Joseph Campbell, ob. cit., p. 223-224.

¹¹ 'cuate' del náhuatl *coatl* 'serpiente', hermanos del mismo parto, más no idénticos. En *Popol Vuh. El libro del consejo*. UNAM, México, 1993, introducción de Maricela Ayala Falcón, p. XIX.

¹² *Idem*, p. XX-XXI.

histórico, envuelto en una mitología que ensalza y atavía sus acciones e inventa otras muchas para darle carácter heroico y completar la aventura.

Fundamento importante de la cultura occidental y pilar en el que se soporta la tradición judeocristiana, la figura de Jesucristo completa el trayecto heroico descrito por Campbell.

Nacido de una joven virgen, por obra del Espíritu Santo, Jesucristo abandona su casa a los treinta años para ser bautizado por Juan Bautista y así iniciar su travesía. Supera pruebas físicas y espirituales, ayuna cuarenta días y es tentado por el Diablo, organiza a sus seguidores y viaja por Palestina predicando la fe en el dios de los judíos, de quien se dice hijo. Sana enfermos, resucita muertos y desafía al poder establecido. Cumple con la prueba suprema al ser crucificado, para salir triunfante y resucitar al tercer día y finalizar con la apoteosis que lo diviniza. A partir de su figura mitológica se organiza una institución –la Iglesia Católica- que administra el “elixir” que va a restaurar al mundo.

La figura de Jesucristo nos permite ver la importancia que los héroes tienen en la vida social y en el devenir histórico. A partir de un mito alimentado por siglos, se levantaron imperios y se conformó la cultura que nos mueve y nos marca en la actualidad. La virtud atribuida a Jesucristo en su aventura mítica, se ha erigido como ‘La Virtud’, es decir, en el arquetipo por excelencia. “Hermanos, todo lo que es verdadero, todo lo honesto, todo lo justo, todo lo puro, todo lo amable, todo lo que es de buen nombre; si hay virtud alguna, si algo digno de alabanza en esto pensad”.¹³ La virtud cristiana se erigiría en patrimonio de los poderosos y la moral en el código –elástico cuando es necesario- a seguir para ganar el “elixir” de la salvación.¹⁴ “La definición y establecimiento de lo ‘valioso’ –virtuoso- o

¹³ Epístola de Pablo de Tarso a los filipenses, en *Nuevo Testamento, Antigua Versión de Casiodoro de Reina, revisado por Cipriano de Valera*, p. 367.

¹⁴ Al propósito escribe Nietzsche en *Ecce Homo*. Alianza Editorial, Madrid, 2000: “La pérdida del centro de gravedad, la resistencia contra los instintos naturales, en una palabra el desinterés, a esto se le ha llamado hasta ahora *moral*”.

‘desvalioso’ –no virtuoso- implica relaciones de poder, formas de imposición, imitación, negociación, aceptación...”¹⁵

El aura mística persigue a la figura del héroe, no importa que el mito tenga características religiosas o laicas. Dice Carlos Monsiváis:

Las guerras de Independencia afianzan el rumbo del heroísmo en tanto concepto cultural. Los héroes son comunicaciones libertarias, versiones a escala del proceso de Cristo y esperanzas sólidas en la resurrección del pueblo. La cultura cívica se funda en el repertorio de paladines: Bolívar, San Martín, Hidalgo, Morelos, Mina, Artigas, Sucre, O’Higgins, Juárez, Martí, Máximo Gómez... Los héroes, arma poderosa de una etapa de la secularización, cubren el segundo paisaje espiritual, son la gran escenografía de las naciones, y no se le niegan a entidad alguna, por reducida que sea. Ni las regiones ni los pueblos medianos y pequeños se abstienen de sus representantes hazañosos, motivos de orgullo de las colectividades, responsables en lo psicológico y lo político de la categoría fundacional: el modelo del habitante del país independiente, siempre esforzado, ya no sujeto a las monarquías, y sólo obligado a respetar las hazañas de precursores y fundadores de la Patria y la conducta de sus herederos directos, los gobernantes.¹⁶

A través de la historia, cada grupo dirigente (religioso o laico, feudal o burgués) tiene sus héroes y los explota a conveniencia. Los héroes laicos siguen, más o menos, los mismos lineamientos que los héroes de los antiguos, tómesese el ejemplo de Benito Juárez, máximo héroe en el Olimpo republicano, indígena oaxaqueño que oye el llamado para iniciar su aventura heroica, se fuga de Guelatao, su pueblo natal, llega a Oaxaca y con tesón, enfrentándose al medio, aprende a leer, realiza su educación primaria, penetra en el Seminario y obtiene los máximos honores académicos; más tarde, pasa al Instituto de Ciencias y Artes y, nuevamente, ocupa sitio de distinción; finalmente, llega a ser catedrático y director de la escuela. Juárez escaló uno a uno los peldaños de los cargos al servicio de la sociedad en que vive, de su estado natal y de la nación, de Regidor de la ciudad de Oaxaca a

¹⁵ Ester Martínez Roaro, *Sexualidad, derecho y cristianismo. Visión bioética desde una perspectiva de género*. Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2000, p. 154.

¹⁶ Carlos Monsiváis en *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama, Madrid, 2000, p. 83.

Presidente de la República.¹⁷ Su máxima prueba es la lucha contra los conservadores y contra el invasor francés. Su muerte lo envuelve en la gloria y lo coloca en la posición de venerable anciano rodeado de ángeles que lo coronan de laurel, como lo reproduce la estatua del Hemiciclo en su memoria. La 'virtud' juarense se traduce en "patriotismo, temple de espíritu y arrojo sin límites",¹⁸ siempre al servicio de la consolidación de un proyecto de nación burguesa, ideal de la virtud laica y liberal, que conforma al ciudadano ejemplar, categoría imposible para cualquier individuo.

La literatura, vehículo para la Historia o para la ficción, se adapta a los héroes, les da el escenario, inventa sus aventuras, establece dialéctica, los devora y los proyecta, en suma, los inmortaliza. No importa que su travesía traiga el triunfo sobre una situación —como en los cuentos de hadas—, un pueblo —el *Popol Vuh*—, una nación —Juárez— o el mundo entero —como los mitos de Cristo, Buda o Mahoma. La literatura, escribe Carlos Fuentes,

es un campo de energía determinado por la lucha incesante entre las fuerzas centripetas que desdeñan la historia, se resisten a moverse, desean la muerte y pretenden mantener las cosas juntas, unidas e idénticas; y las fuerzas centrifugas que aman el movimiento, el devenir, la historia, el cambio, y que aseguran que las cosas se mantienen variadas, diferentes, apartadas entre sí.¹⁹

El combustible de esta lucha eterna es la figura del héroe, búsqueda constante de los hombres. La literatura encierra, con esa lucha dialéctica, la necesidad social. "La literatura popular es expresión profunda de las aspiraciones e intereses del pueblo, en una fase histórica dada"²⁰

De las grandes epopeyas —*Los miserables* de Victor Hugo— a los príncipes encantados —como en los cuentos de Jacobo y Guillermo Grimm; de los héroes justicieros —al estilo del *Guillermo Tell*, de Federico Schiller o *El zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano— a las historias de ascenso social —*Nada menos que todo un*

¹⁷ Héctor Pérez Martínez en Juárez, *el imposible*, citado en *Antología*. UNAM, México, 1993, p. VIII.

¹⁸ Monsiváis, ob. cit. p. 81.

¹⁹ Carlos Fuentes a propósito del escritor ruso Mijail Bajtin en el ensayo *Tiempos y espacios*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 13.

²⁰ Adolfo Sánchez Vázquez en *Las ideas estéticas de Marx*. Editorial Era, México, 1982, p. 265.

hombre de Miguel de Unamuno-, pasando por los grandes héroes románticos, el héroe está presente para transformar su mundo con las armas que su condición de arquetipo le provee.

I. II.- CONCEPTO DE HEROÍNA Y DIFERENCIAS CON EL DEL HÉROE

La noción de género establece nuevos matices al concepto de héroe. Por lo tanto, debe considerarse caso aparte a la heroína, ya que responde a necesidades, a patrones distintos, a tal grado que crea otro arquetipo con características muy específicas. Escribe Marta Lamas:

El papel de género se forma con el conjunto de normas y prescripciones que dictan la sociedad y la cultura, la clase social, el grupo étnico y hasta el nivel generacional de las personas. Se puede sostener una división básica que corresponde a la división sexual del trabajo más primitiva: las mujeres paren a los hijos y, por lo tanto, los cuidan: ergo, lo femenino es lo maternal, lo doméstico, contrapuesto con lo masculino como lo público. La dicotomía masculino-femenino, con sus variantes culturales, establece estereotipos, las más de las veces rígidos, que condicionan los papeles y limitan las potencialidades humanas de las personas al estimular o reprimir los comportamientos en función de su adecuación al género. Lo que el concepto de género ayuda a comprender es que muchas de las cuestiones que pensamos que son atributos 'naturales' de los hombres o de las mujeres, en realidad son características construidas socialmente, que no están determinadas por la biología.²¹

La separación de papeles, de misiones y de simbolismos de acuerdo con el género en la cultura occidental proviene, fundamentalmente, de la tradición judeocristiana,

vigente durante los últimos dos milenios. Consolida una normatividad que privilegia la procreación y reprime el placer sexual y sus alternativas, ambas cosas tienen sentido en un contexto poblacionista, de expectativas de vida reducidas y de explotación física del género humano. La sexualidad se advierte como asunto de política religiosa que se va rigidizando muy probablemente por actitudes sexofóbicas de sus líderes.²²

²¹ Marta Lamas, "Hablemos de sexualidad", en *Antología de lecturas sobre sexualidad*. Red democracia y sexualidad, México, 2000 s/p.

²² Ester Martínez Roaro, ob. cit., p. 252.

De acuerdo con Campbell, la mujer representa la primaria presencia, nutritiva y protectora, la madre. Su figura está estrechamente asociada con lo material, con la tierra y con el amor.²³ Es motivo de adoración, pero a la vez de desconocimiento. “La mujer en el lenguaje de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse; nunca puede ser mayor que el héroe, pero siempre puede prometer más de lo que él es capaz de comprender.”²⁴ Por ser la tierra, el objeto de deseo, la que da frutos, la que garantiza la preservación de la especie —y en cierto modo la continuación de la estirpe del héroe— la mujer es reducida a un papel pasivo.

No obstante también una doncella —la virginidad es virtud *per se*— puede ser heroína, con las características del héroe masculino, pero,

cuando el aventurero no es un joven sino una doncella, ella es quien, por medio de sus cualidades, su belleza o su deseo, está destinada a convertirse en la consorte de un ser inmortal. Entonces el marido celeste desciende a ella y la conduce a su lecho, ya sea que ella lo quiera o no. Si ella lo rechaza, se ciega para siempre; si lo busca, su deseo encuentra la paz.²⁵

La heroína debe ser asexuada, virgen, abnegada y, en algunos casos, viril. “La virilidad del héroe es esencial, aunque su sexo puede ser masculino o femenino. La veloz virgen Atalanta, la belicosa santidad de Juana de Arco, incluso la abnegación de la Madre Coraje encajan perfectamente en el esquema heroico.”²⁶ La protagonista de la epopeya es la amazona, que cercena uno de sus pechos para disparar el arco, a la vez que renuncia a su condición femenina, a su sexualidad.

La heroína, entendemos, es la mujer que encarna la virtud, cuya prueba física es la virginidad; la abnegación y la pasividad son sus armas. La madre virgen representa la cumbre del heroísmo femenino. La mujer que engendra por la unión con un hombre se convierte en heroína en la medida en que su maternidad va borrando, poco a poco, cualquier rastro de contacto masculino.

²³ También es el arraigo y la familia, en contraparte con el padre que es la aventura y el espíritu.

²⁴ Joseph Campbell, ob. cit., p. 110.

²⁵ *Ibid.*, p. 112.

²⁶ Fernando Savater, ob. cit., p. 181-182.

I. II. 1.- LA HEROÍNA EN LA LITERATURA

La madre de Hunahpu y Xbalanqué, Xquiq, fue fecundada por la savia del hueso de un árbol. Según los Evangelios, María fue preñada por el Espíritu Santo y dio ejemplo de abnegación y resignación ante la misión de su hijo. A partir de su figura heroica se ha creado una divinidad (implícita, no reconocida oficialmente) casi tan importante como la del mismo Cristo:

La Virgen María ha sido elevada al tálamo celestial, donde el Rey de Reyes está sentado en un trono estrellado. ¿Adónde vuelas, oh Virgen prudentísima? Tu subida es semejante a la aurora que desparrama sus resplandores. Hija de Sión, toda eres bella y dulce, hermosa como la luna, pura como el sol.²⁷

La heroína es, entonces, virtuosa en función de su sexualidad. Virgen o madre, no hay opción. Su obra magnífica: recompensar al héroe, o engendrarlo. Sólo en pocos casos es la transformación de su mundo, como Juana de Arco, que fue 'premiada' con la hoguera después de su travesía. Dice Rosalind Coward:

Ser mujer es ser objeto constante de atención y de escrutinio. El deseo femenino es fundamental para toda nuestra estructura social. No debe sorprendernos que sea tan cuidadosamente oscurecido, tan interminablemente perseguido, tan frecuentemente replanteado o reformulado.²⁸

La moral judeocristiana impera en el modo de ver y pensar a las heroínas, la virtud propagada se convirtió en universal. De tal suerte encontramos heroínas literarias arquetípicas en los cuentos de hadas —con princesas encerradas en espera de rescate— que se prolongan a lo largo de la literatura, con ciertas variantes, como la doncella rebelde, pero finalmente sometida —*La fierecilla domada*, de William Shakespeare. La otra gran vertiente, la de la madre, es alimentada en obras como *Madre Coraje*, de Bertold Brecht y *La madre*, de Máximo Gorki.

²⁷ Oración en misal romano, citado por Joseph Campbell, p.37.

²⁸ Rosalind Coward, *Female desire. Women's sexuality*, Londres, 1984 p. 13, citado por Jeffrey Weeks en *Sexualidad*. Paidós, México, 1998.

I. III.- EL ANTIHÉROE EN OPOSICIÓN AL HÉROE

El antihéroe es el ser humano, el individuo encadenado al mundo, a sus pasiones y defectos. El héroe está cercano a los dioses; el antihéroe lucha con las armas propias de los hombres. El antihéroe no es el protagonista de la epopeya o del mito, es el ser de carne y hueso que se enfrenta a las contradicciones del mundo real, en donde tiene que luchar por satisfacer las necesidades materiales elementales. El antihéroe real se asume como humano, quizá busque la virtud, pero a cada paso choca con la imposibilidad de alcanzarla. Finalmente se rebela y trasgrede la virtud, la combate o la ignora, “se fragua así una sabiduría antivirtuosa, que aconseja con cínica discreción la renuncia a la virtud, aun aceptando ésta como un monumento útil de coacción y cohesión social.”²⁹ La ‘virtud’, con la carga cultural del término (de acuerdo al momento histórico que marque el concepto), es sustituida por una ética personal caracterizada por la ambición. Se trata de sustituir un valor universal, agotado e inaccesible, por otro individual, reducido, pero honesto y accesible. De ‘ambición’ dice el diccionario:³⁰ “pasión por conseguir poder, dignidades o fama. Codicia, avaricia, ansia.” Pero también la entendemos como pasión por conseguir lo necesario, lo elemental, de lo que se ha sido despojado o negado socialmente. La ambición nace, entonces, de las contradicciones que el mundo material (las sociedades organizadas en forma jerárquica) impone a los individuos.

El arquetipo del antihéroe nos muestra al hombre que lucha por sí y para sí en un mundo desigual que termina por devorarlo y destruirlo. Es el rebelde ante un mundo absurdo. Pareciera que su ambición resulta su perdición, pero es al final el mundo el que lo destruye. El antihéroe está marcado por el destino, por el fracaso ineluctable, pues su adversario no es otro que el mundo. Sus victorias son efímeras y diminutas, siempre en el ámbito individual. Los antihéroes “no encuentran sencillamente su puesto en ningún orden, pues aquello mismo por lo que luchan está

²⁹ Savater, ob. cit. p. 167.

³⁰ *Diccionario Porrúa de la Lengua Española*, ob. cit. p. 35.

muy lejos de satisfacerles. Su triunfo es su mayor derrota, el momento en que advierten lo inevitable de su derrota”³¹

I. III. 1.- EL ANTIHÉROE EN FUNCIÓN DE LA COMPLEMENTARIEDAD CON EL HÉROE

El antihéroe no es, de ninguna manera, opuesto al héroe. No se trata de establecer divisiones maniqueas entre bondad y maldad. El antihéroe es complemento del héroe, es su referente humano. Es el necesario interlocutor con quien establecer dialéctica e impulsar sus propias características. Virtud y ambición en lucha constante que las proyecta y las constituye. Jorge Luis Borges escribió en 1944 un cuento que describe ese proceso a propósito de la pasión de Cristo. *Tres versiones de Judas* desarrolla, a manera de ensayo, una historia que propone tres visiones del calvario de Cristo a partir de la actuación de Judas Iscariote:

El Verbo, cuando fue hecho carne, pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la muerte; para corresponder a tal sacrificio, era necesario que un hombre, en representación de todos los hombres hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre.

Más adelante propone la segunda tesis:

El asceta, para mayor gloria de Dios, envilece y mortifica la carne; Judas hizo lo propio con el espíritu... Obró con gigantesca humildad, se creyó indigno de ser bueno... Pensó que la felicidad, como el bien, es un atributo divino y que no deben usurparlo los hombres.

Finalmente, Borges plantea una tercera posibilidad y crea una poética herejía: Dios totalmente se hizo hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas.³²

³¹ Savater, ob. cit. p. 198. Savater utiliza el término 'héroe contemporáneo' para describir lo que nosotros entenderemos por antihéroe a lo largo del ensayo, por lo que tomamos su acepción como sinónimo de antihéroe.

³² Jorge Luis Borges, *Artificios*. Alianza Editorial, México, 1993, p. 60-67.

Sin Judas, el sacrificio de Jesucristo habría sido imposible. Frente a la virtud de Cristo se erige la ambición de Judas que lo lleva a la traición y luego a la culpa y el suicidio.

I. III. 2.- EL ANTIHÉROE EN LA LITERATURA

Durante la Edad Media, el mundo era un reflejo de la voluntad divina, un diseño de la providencia que no admitía la posibilidad de cambio. Cada elemento de este orden social debía aceptar humildemente el sitio otorgado. Cualquier rebeldía de contenido económico, sexual, político, era contemplada como una crítica a la perfección de lo creado. El inmovilismo, pues, era absoluto. Será durante el Renacimiento italiano cuando se cuestione semejante concepción del mundo. Y en España, en 1499, un judío converso escribirá una obra que abrirá las puertas de par en par a una visión distinta de la actuación humana en sociedad, de la lectura e interpretación del mundo heredado, de las relaciones entre conocimiento y experiencia. Es un grandísimo cambio, de implicaciones fundamentales para entender el curso posterior de la Historia. El libro se llama *La Celestina*; el autor, Fernando de Rojas. A partir de aquí, la literatura sigue una dirección alejada de lo que había sido hasta ese momento.

El héroe feudal, descrito hasta ahora como hermoso, bueno, justo y necesario –virtuoso–, termina ante el empuje de aquellos que describen el mundo en términos de conflicto y desorden. Veremos que la pobreza tiene mucho que ver en este cambio, porque la pobreza no es ya una exclusiva elección religiosa, ni una señal de humildad evangélica, sino un hecho social digno de ser enunciado en un discurso literario. Y aquí está el cambio: la literatura concebida desde los planos inferiores, desde la fealdad, la pobreza, la marginación, la discriminación.³³

El camino del antihéroe va ligado al del héroe, pero su emancipación se da con el mundo del Renacimiento. En España, Miguel de Cervantes escribe *El*

³³ texto del profesor Francisco Layna, tomado de la página electrónica middlebury.edu.es.

ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, las aventuras de un escualido villano, Alonso Quijano, que se vuelve loco y corre aventuras creyéndose un caballero andante acompañado de un pícaro absoluto, Sancho Panza, que lo escuda y se aprovecha de su locura. “Nuestra modernidad nace bajo el signo de un héroe delirante y ridiculizado –Don Quijote- y va acumulando sarcasmos y recelos sobre el heroísmo hasta que poco a poco sólo queda la convicción de su fracaso inevitable.”³⁴

También española es la máxima obra de la picaresca, *Lazarillo de Tormes*, de autor anónimo, que trata sobre un chico muy joven que sobrevive en la calle: Lázaro. Será criado de muchos amos, siempre en un ambiente de marginalidad y exclusión. Su vida supondrá la legitimación de la astucia y el disimulo, del engaño y la mentira. Es el pícaro ambicioso que lucha por lo que le ha sido despojado por la vida.

En el siglo XVIII, en Inglaterra surge un género conocido como novela gótica, fundamentada en las ideas estéticas de Edmund Burke. En sus *Investigaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, Burke sostiene que “todo aquello que de alguna manera contribuya a excitar las ideas del dolor; es decir, todo aquello que resulte terrible de algún modo... es fuente de lo sublime.” Todo lo sublime es bello, pero no todo lo bello es sublime. Para Burke, el horror surge de lo sublime. Lo definió así:

Los objetos bellos se caracterizan por su pequeñez, suavidad, delicadeza y variación gradual, evocando amor y ternura; en contraposición a lo sublime, enorme y desproporcionado, que provoca sobrecogimiento y terror.³⁵

Inserta dentro del romanticismo del siglo XIX, que hizo del antihéroe protagonista en su búsqueda por lo sublime, la escritora inglesa Emily Brontë escribe *Cumbres Borrascosas*, novela que lleva al extremo el amor mostrándolo descarnado y egoísta, a la vez que simbiótico y liberador. El protagonista, Heathcliff, “es el macho, el arquetipo de todo lo que golpea y penetra; es también el único

³⁴ Savater, ob. cit. p. 198.

³⁵ Eduardo Giordanino, *Estirpes malditas: víctimas y victimarios*, tomado de la página electrónica otrocampo.com.

personaje capaz de vivir esclavizado a una pasión amorosa. El macho, sí, pero también el amante: la caricia y el látigo.”³⁶

En 1942, alimentado por las contradicciones evidenciadas en las guerras mundiales, el escritor existencialista francés, Albert Camus, escribe *El extranjero*, novela que narra el choque de un hombre, Meursault, antihéroe arquetipo del existencialismo, con un mundo absurdo que lo empuja en un frenético movimiento hacia la nada, hacia la destrucción.

El antihéroe es fruto de la contradicción de un momento histórico determinado, es Alonso Quijano atrapado en su fantasía cuasi feudal en medio de un mundo empujado hacia delante por el renacimiento y la incipiente burguesía y es Maersault, condenado por una justicia tan burguesa como vacía.

I. IV.- CONCEPTO DE ANTIHEROÍNA EN OPOSICIÓN AL DE HEROÍNA

La antiheroína está estrechamente ligada al papel de su sexualidad. Dice Campbell que en el mito del héroe la mujer siempre promete más de lo que el hombre puede comprender. Fascinación que genera rechazo y represión, como el arquetipo de la heroína lo muestra, pero que también deja espacio para un nuevo arquetipo, la antiheroína, que ha evolucionado y adquirido legitimidad frente al anacronismo que la heroína clásica representa. Frente a la cristianamente entendida virtud, la antiheroína enarbola la ambición por lo que le ha sido socialmente despojado: el libre ejercicio de su sexualidad. La antiheroína se rebela y lucha por recuperar su cuerpo sexualmente enajenado,

es el punto de arranque de la autotelia de ella como ser humano diferente al hombre, pero con la dignidad para ser igual a él. Al rescatar la dignidad de su condición humana por encima de la maternidad y de la ‘conyugalidad’, la mujer rescata muchas otras discriminaciones, por ejemplo, las que por su semejanza se analogaron a regímenes de opresión social, nos referimos a la homosexualidad, a la prostitución y hasta las que se derivan del machismo.³⁷

³⁶ Sergio Pitó en el prólogo a *Cumbres Borrascosas*. Porrúa, México, 1999, p. XV.

³⁷ Ester Martínez Roaro, ob. cit., p. 252.

Por antiheroína debemos entender a la mujer real, a la mujer ambiciosa que se rebela contra los patrones establecidos y busca transgredirlos.

Las imágenes femeninas dentro del patriarcado se polarizan axiológicamente: el lado positivo de lo femenino tradicionalmente aparece encarnado en 'la reproductora' que se enfrenta con el polo opuesto de la jerarquización valorativa de la mujer 'objeto sexual'. La matrona se enfrenta tradicionalmente a la prostituta: la mujer que ejerce su sexualidad con fines ajenos a la reproducción [...] La [mujer trabajadora] profesional posee la libertad sexual de la prostituta tanto para elegir a sus compañeros como para determinar la duración y la modalidad de sus relaciones amorosas, ya que es económicamente autosuficiente [...] sin embargo, debe luchar contra la hostilidad masculina que la contempla como rival dentro del campo de trabajo. Se enfrenta también al rechazo afectivo de las demás mujeres que la visualizan como amenaza a la cohesión familiar, por su contacto con los hombres en el trabajo, relacionado con las mujeres dedicadas a la domesticidad.³⁸

La antiheroína no siempre se rebela con la plena conciencia de su necesidad de emancipación, a veces lo hace con la clara intención de aprovechar la fascinación y el desconocimiento que sobre los hombres ejerce, pero siempre con uso pleno de su cuerpo como arma. Aprovecha las características de tabú que la sociedad atribuye a su sexualidad para atacarla y, al final, transformarla; es, por tanto, clave para la transformación dialéctica de la realidad.

I. IV. 1.- CHOQUE CON EL HÉROE

La antiheroína existe, aunque en forma primitiva, desde los más antiguos mitos referentes a los héroes. Aparece en forma de sirena en la tradición griega, Leucosia, Parténope y Ligia, hijas de Aquelao y la musa Calíope, listas para perder a los marinos y hacer encallar sus naves en los escollos de una isla cercana a Sicilia; las mismas de las que logró escapar Odiseo amarrado al mástil de su nave.

La antiheroína sirve en esta etapa como una prueba más para el héroe, un obstáculo que los hará probar su resistencia a la necesidad de sexo y de amor, sólo así accederán al final de su epopeya y recibirán en retribución una mujer con

³⁸ Graciela Hierro, *Ética y feminismo*. UNAM, México, 1998, p. 33-34.

características virtuosas o su propia divinización. Cuando el héroe sucumbe al amor, es derrotado irremediablemente como en *Edipo rey*: el héroe trágico se saca los ojos y se destierra después de descubrir que ha desposado a su propia madre. Pero si el héroe resiste se acerca a la victoria. Las hagiografías están llenas de tentaciones femeninas que los héroes resisten con estoicismo:

El viejo enemigo del hombre, habiendo percibido que el pequeño San Bernardo de Claraval era de disposición tan íntegra, se dedicó a poner trampas a su castidad. Cuando el niño, sin embargo, instigado por el diablo, permaneció un día mirando por algún tiempo a una dama, se ruborizó repentinamente y se introdujo en el agua helada de una fuente como penitencia, hasta que se helaron sus huesos. Otra vez, cuando dormía, vino a su lecho una joven desnuda. Bernardo, al enterarse de su presencia, cedió en silencio la parte de la cama en que yacía y moviéndose hasta el otro lado volvió a dormirse. Habiéndolo tocado y acariciado por algún tiempo, la infeliz muchacha se sintió tan avergonzada, a pesar de su desvergüenza, que se levantó y huyó a toda prisa, llena de horror de sí misma y de admiración por el joven. Todo esto convenció a Bernardo de que era cosa riesgosa vivir cerca de la serpiente. Por lo cual decidió abandonar el mundo y entrar en la orden monástica cisterciense.³⁹

La antiheroína es capaz de amar y demostrar físicamente su amor. Ésa es la fascinación que ejerce sobre el héroe. La heroína está atrapada en su virtud, en su abnegación, en su resignación o en su remordimiento por lo que no puede entregarse plenamente al amor, actividad que requiere un mínimo de hedonismo, de capacidad para aceptar y buscar el placer; la antiheroína la tiene y la usa sin atrición, aun cuando es víctima de escarnio y agresiones de parte de los propagadores de la moral impuesta.

La antiheroína es complemento de la heroína en el imaginario colectivo, pues sin amor y carnalidad no hay maternidad. La tradición crea, con base en los Evangelios, a la antiheroína arquetípica: María Magdalena, la prostituta perdonada por Cristo, que se le entrega con amor y lo sigue hasta su muerte y es testigo de su resurrección. Al presenciar la crucifixión, Magdalena y Maria están juntas, mano a

³⁹ Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, citado por Campbell, op. cit. p. 117.

mano llorando el sacrificio de Cristo. La prostituta –hedonismo y uso sexual de su cuerpo– frente a la madre –virgen, por supuesto– integrados en una sola idea: la vida en torno del héroe.

I. IV. 2.- LA ANTIHEROÍNA EN LA LITERATURA

La antiheroína poco a poco se va liberando del lastre que la liga al héroe y la centra en la lucha por su individualidad. De simple tentación carnal, se vuelve reina malvada, como en los cuentos de hadas, que envidia la belleza pura de la heroína e intenta destruirla para acercarse a la posibilidad de ser la más hermosa. La muerte puede ser vista como castigo, nunca como expiación, pues no existe remordimiento que medie. La misión de la antiheroína es la transgresión y sus derrotas se deben al terreno donde se desarrollan. Su muerte se debe al destino. La antiheroína es Lady Macbeth –en *Macbeth*, de W. Shakespeare– que luego de azuzar a su esposo para desatar la tragedia se suicida, pues sabe que su destino no puede ser otro después de que todo se desborda.

Pero también es Catherine Earnshaw de *Cumbres Borrascosas* con su pasión destructiva, egoísta y malograda, vínculo eterno con Heatcliff, “ambos más que personajes son concentraciones de energía, son una encarnación de esa parte inaprensible de la conciencia en que lo demoníaco, el elemento creador, la parte instintiva del alma, se conjugan en una fuerza terriblemente destructiva contra todo lo institucionalizado.”⁴⁰

La antiheroína va evolucionando y de su necesidad de recuperar el uso de su propio cuerpo va avanzando en la lucha por la emancipación plena que la iguale al hombre en derechos. El siglo XX fue testigo de este cambio paradigmático en el papel femenino y su acción trascendió la literatura y se presenta con todas las características de una epopeya aún en proceso:

En materia de renovación del comportamiento, quizás el movimiento más trascendente sea el impulsado por mujeres excepcionales y su lucha por reivindicaciones de toda índole.

⁴⁰ Sergio Pitol, op. cit. p. XVII.

Hasta los años sesenta del siglo XX, al machismo omnímodo se enfrentan unas cuantas figuras, activistas anónimas la mayoría, y algunas escritoras o pintoras. Gabriela Mistral, Frida Kahlo, Alfonsina Storni, Berta Singerman, Nellie Campobello, Lidia Cabrera, María Izquierdo, Tina Modotti, Rosario Castellanos, Blanca Varela: he aquí los nombres más citados, las obras más revisadas por generaciones de mujeres hartas de las jactancias y las humillaciones del patriarcado, y sin capacidad de adelantos políticos pese a la tenacidad y el esfuerzo de las sufragistas.⁴¹

En el caso de lo que en el presente ensayo entendemos por antiheroína, debemos reconocer que las luchas de reivindicación de las mujeres han logrado dar un enorme giro cultural y consolidar como las nuevas heroínas a las mujeres libres –sexual, cultural y socialmente- en un mundo aún patriarcal:

Con más rapidez de lo previsto, se ganan las batallas culturales y se pierden luchas legales básicas, como la despenalización del aborto. Pero los adelantos son perceptibles, y así las norteamericanas jóvenes y liberales sean el modelo, la imitación no evita la espontaneidad de los cambios.⁴²

Un nuevo arquetipo se ha erigido en reconocimiento a la transformación de la realidad social y ha dejado a las viejas heroínas tradicionales olvidadas en el cajón de los anacronismos, recuerdo de un pasado opresor.

⁴¹ Carlos Monsiváis, op. cit. p. 108.

⁴² *Idem.*

CAPÍTULO DOS

EL ANTIHÉROE EN LA NOVELA NEGRA ESTADOUNIDENSE

El antihéroe toma su lugar en la literatura, en el imaginario, y va planteando su propia historia. Una de las vertientes que lo alimentan, le dan vida y ambiente, es la novela negra, género que será el principal referente para el antihéroe cinematográfico.

II. I.- ANTECEDENTES PARA EL GÉNESIS DE LA NOVELA NEGRA

La novela negra nace en Estados Unidos al comenzar los años veinte como una derivación del relato policiaco clásico, pero adaptado al momento histórico en que surge.

La novela policiaca virará hacia tonalidades negras cuando de lo que se trate sea de reflejar, por el camino de la representación y de la interrogación a lo real, el clima moral de las sociedades capitalistas desarrolladas y, en concreto, de la más evolucionada de todas ellas en el momento en el que el género surge: la sociedad norteamericana de los años veinte, dominada en aspectos significativos por el crimen, la corrupción y el afán de poder.⁴³

El término 'novela negra' deriva del francés *roman noir*, aplicado por los críticos literarios franceses de los siglos XVIII y XIX para referirse a la novela gótica inglesa, uno de los afluentes del género.

Derivación romántica que retoma los postulados de Edmund Burke en el siglo XVIII, la novela gótica inglesa desarrolla historias basadas en la opresión y la muerte:

En las novelas góticas encontramos al noble malvado que oprime a la heroína joven, ingenua y desamparada, que es la heredera legal de las riquezas usurpadas por el maligno noble, quien ejerce todas las torturas imaginables sobre la indefensa joven. A la niña que ama a un muchacho de noble cuna, pero desposeído de sus riquezas, cuyos ascendientes familiares son inciertos. La heroína es perseguida a lo largo y a lo ancho del país, del

⁴³ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina en *El cine negro*. Paidós, Barcelona, 1996, p. 41.

castillo, en laberintos o en subterráneos por un villano anciano y poderoso. El victimario perseguirá a la víctima, le hará sufrir encarcelamientos, crueldad, hambre y tortura; además, la heroína será víctima del deseo del victimario.⁴⁴

La novela considerada fundadora del género es la folletinesca *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, historia ambientada en el siglo XII sobre un anciano usurpador, Manfred, y su deseo por la joven Isabella. En *Ambrosio, o el monje* (1795), de Mattehew Gregory Lewis, aparece una antiheroína, Matilda, que se viste de hombre, vende su alma al diablo y estimula el deseo del protagonista. Ann Ward Radcliffe será otra importante cultivadora del género con obras como *A sicilian Romance* (1790), *Los misterios de Udolpho* (1794) y *El italiano* (1797).

El género gótico aún se encuentra inmerso en los resquicios de la vieja herencia feudal. Castillos, mazmorras y torres son características de la narración. Habrá que esperar medio siglo para ver nacer el relato policiaco, fruto literario de la consolidación de la burguesía en el poder. “El relato policiaco en su forma inicial y arquetípica conocida como ‘quién fue’, se originó a mediados del siglo XIX en tres países simultáneamente: Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña.”⁴⁵

La consolidación del modo de producción capitalista trajo consigo una revolución en todos los aspectos; en el desarrollo cultural del mundo occidental afirmó, apoyado en la nueva moral protestante, una reinterpretación del papel del hombre en el mundo:

El Antiguo Testamento (y la Iglesia Católica), que no reconoció en las genuinas profecías ni fuera de ellas una superación de la moralidad profana, dio este sentido a una idea religiosa análoga: que cada cual atienda a su ‘alimentación’ y que los impíos se preocupen de ganar dinero.⁴⁶

Pero con el surgimiento y la consolidación de la burguesía en los países europeos y, posteriormente, en el recién creado Estados Unidos, esta visión del mundo se modificó, no sin abandonar al principio una explicación religiosa

⁴⁴ Eduardo Giordanino, *Estirpes malditas: víctimas y victimarios*, tomado de la página electrónica otrocampo.com.

⁴⁵ Ernest Mandel. *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*. UNAM, México, 1986, p. 11.

⁴⁶ Max Weber *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Editorial Colofón, México, 2000, p. 100.

marcadamente calvinista:

La 'acción' y la 'renuncia' se condicionan reciprocamente de modo inexorable... desde el momento en que el ascetismo abandonó las celdas monásticas para instalarse en la vida profesional y dominar la moralidad mundana, contribuyó en lo que pudo a construir el grandioso cosmos de orden económico moderno que, vinculado a las condiciones técnicas y económicas de la producción mecánico-maquinista, determina hoy con fuerza irresistible el estilo vital de cuantos individuos nacen en él.⁴⁷

No obstante, poco a poco la explicación religiosa se va abandonando a medida que se afianza la estructura capitalista, como lo observa Max Weber:

El estuche ha quedado vacío de espíritu, quién sabe si definitivamente. En todo caso, el capitalismo victorioso no necesita ya de este apoyo religioso, puesto que descansa en fundamentos mecánicos... en los Estados Unidos, el afán de lucro, ya hoy exento de su sentido ético-religioso, propende a asociarse con pasiones puramente agonales, que muy a menudo le dan un carácter en todo semejante al de un deporte.⁴⁸

A medida que las contradicciones, la injusticia social, el antagonismo entre ricos y pobres y la hipocresía de la doble moral, características del modo de producción capitalista, comienzan a salir a flote, el crimen se dispara y empieza a ser una preocupación creciente; la defensa de la propiedad privada se convierte en la prioridad más importante para las instituciones burguesas.

A mediados del siglo XIX, los fraudes y robos se multiplican en Europa y la policía robustece sus filas. Estos policías no son ricos empresarios, ni gente acomodada; no son tampoco miembros de la clase gobernante, sino que, en general, pertenecen más bien a la clase media baja, si no es que al tan deseado pero casi nunca alcanzado sueño burgués, es decir, el permanentemente integrado estrato superior de la clase trabajadora. Pese al servicio que le presta, la burguesía posee suficiente confianza en sí misma para no glorificar a la policía, sobre todo, considerando que en la mayoría de las mentes burguesas, cualquier miembro

⁴⁷ Max Weber, ob. cit. p. 262. El análisis de Weber funciona en el presente ensayo pese a su marcado rechazo a la explicación materialista de la determinación de la estructura sobre la superestructura. Para el presente trabajo es claro el intercambio dialéctico entre la estructura y la superestructura que, finalmente, determina la realidad social.

⁴⁸ Weber, ob. cit. p. 263.

superior de los estratos sociales inferiores es sospechoso de tentaciones subversivas.⁴⁹

La literatura, en constante dialéctica con la realidad, refleja el creciente aumento del crimen, aunque lo retrata con los ojos de la burguesía. De tal forma, el verdadero héroe del relato policiaco clásico no es el policía, sino más bien “un brillante investigador privado proveniente de la clase alta”,⁵⁰ llámese Dupin, Sherlock Holmes, Dr. Thorndike o Arsenio Lupin, pero siempre con ingenio superior y tacto mucho más delicado que el del malhechor sobresaliente. El relato policiaco clásico,

tiene un carácter altamente formal y bastante alejado del realismo y del naturalismo literario. Es más, no muestran relación alguna con el crimen como tal. Este último ofrece sólo un marco para solucionar un problema, para armar un rompecabezas. En muchos casos, el asesinato ocurre aun antes de que el relato comience. Los otros asesinatos ocasionales cometidos a lo largo del desarrollo de la trama son casi casuales, destinados ya sea a estimular la investigación del homicidio inicial o a ofrecer pistas suplementarias para la identificación del asesino. Rara vez se dan actos independientes de violencia homicida dirigidos a incitar la indignación, la pasión por el castigo o un deseo de venganza. El tema real de los primeros relatos policiacos no es, entonces, el crimen o el asesinato, sino el enigma en sí.⁵¹

Más encaminados a repasar una y otra vez un método racional, las tramas de los relatos policiacos clásicos poco se preocuparon por la significación social del aumento del crimen en las naciones capitalistas más desarrolladas,

la naturaleza del relato policiaco original se relaciona lo mismo con las funciones de la literatura popular, que con las fuerzas más profundas que operan bajo la superficie de la sociedad burguesa. La reducción del crimen, aunque no de los problemas humanos en sí, a ‘misterios’ que pueden solucionarse es simbólica de una tendencia conductista e ideológica típica del capitalismo.⁵²

El policiaco clásico “no se trata de un relato, sino de una deducción. No se

⁴⁹ Mandel, ob. cit. p. 28.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Mandel, p. 29.

⁵² Mandel, p. 30.

cuenta una historia, sino el trabajo que la reconstruye; procura satisfacer, antes que nada, la inteligencia.”⁵³ No es coincidencia que las hazañas intelectuales de Sherlock Holmes coincidan en el tiempo con el auge de la escuela positivista y el afán burgués por buscar a todo una explicación racional, metódica y científica.⁵⁴

Los asesinatos de la calle Morgue (1841), de Edgar Allan Poe, se considera el primer cuento policiaco propiamente dicho, donde Auguste Dupin, arquetipo del detective aficionado, resuelve un asesinato por medio de pericia analítica pura. Los primeros escritores en dedicarse al nuevo género son, además de Poe, Emile Gaboriau, William Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, R. Austin Freeman, Mary Roberts Rinehart, Gaston Leroux y Maurice Leblanc.

Gaboriau es el primero en crear una serie de novelas policiacas, protagonizadas por su inspector Lecoq. Leblanc crea al detective Arsenio Lupin, “extraña reencarnación del viejo ‘bandido noble’ pero con las cualidades del ‘gran detective’; Lupin roba a los ricos, les da a los pobres, se erige como defensor de viudas, huérfanos y explotados”,⁵⁵ protagonista de *L’arrestation d’Arsène Lupin*, de 1905 y *Arsène Lupin, Gentleman Cambrioleur*, de 1907.

Pero el que consigue reconocimiento más amplio es Conan Doyle, creador de Sherlock Holmes (*Estudio en escarlata*, 1887; *Las aventuras de Sherlock Holmes*, 1892; *Las memorias de Sherlock Holmes*, 1894). Conan Doyle es, además, el más empeñoso en dar a la criminología el carácter de ciencia exacta.

En los argumentos policiacos clásicos, “el relato sigue el orden del descubrimiento. Parte del suceso que es una culminación y de este supuesto se remonta a las causas que han ocasionado la tragedia.”⁵⁶

Pronto las tramas policiacas evolucionan, desarrollo paralelo al de las

⁵³ Roger Callois, *Acercamientos a lo imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 257.

⁵⁴ Escribe Juan Felipe Leal en *La burguesía y el Estado mexicano*. Editorial El Caballito, México, 1986, p. 68: “Perdida la fe en los principios del cristianismo, la burguesía la había puesto en otros: los de la ciencia. De esta forma, fundándose en las ciencias positivas, Augusto Comte estableció el ideal de un nuevo orden [...] se trató de sustituir a la Iglesia por el conocimiento”.

⁵⁵ Mandel, p. 36.

⁵⁶ Callois, ob. cit., p. 25.

sociedades capitalistas enfrentadas en la Primera Guerra Mundial. El periodo de entreguerras es la Edad de Oro de la literatura policiaca, menciona Ernest Mandel, y en esos años se presenta un tránsito en las tramas y una emergencia de nuevos escritores. Agatha Christie, G. K. Chesterton, Anthony Berkeley, Dorothy Sayers, Earl D. Biggers, J. Dickson Carr, S. S. Van Dine, Ellery Queen, Margery Allingham, Rex Stout, Richard Lockridge, James M. Cain, Rufus King, Phillip McDonald y Stuart Palmer, entre otros, son los clásicos más representativos.

Agatha Christie, dueña y señora de la creación del suspenso sostenido, cuenta entre sus mejores libros *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926), *Asesinato en el Expreso de Oriente* (1934), así como *Murder at the Vicarage* (1930), el primer relato con Miss Marple como personaje central. G. K. Chesterton escribe cuentos de misterio; se distingue por haber introducido la metafísica en la novela criminal. Su personaje, el sacerdote-detective Brown, se basa en la comprensión del pecado y en la teología católica en general para probar que las cosas no son en realidad lo que parecen; es autor de *La incredulidad del Padre Brown* (1936) y *El escándalo del Padre Brown* (1935). Por su parte, Earl D. Biggers inventa al detective chino Charlie Chan, protagonista de *The Chinese Parrot* (1926) y *Charlie Chan Carries On* (1930).

Los relatos policíacos de la Edad de Oro acusan cierta nostalgia burguesa de los tiempos de tranquilidad interrumpidos por la Primera Guerra Mundial; por lo regular los escenarios de las historias, extremadamente convencionales y formales, son grandes salones y villas campestres donde:

El número de personajes es reducido, y todos ellos están presentes en la escena del crimen o, mejor aún, permanecen ahí a todo lo largo de la novela. En los más puros representantes de los clásicos, el alcance temporal es estrecho. El marco real es el tiempo durante el cual los sospechosos permanecen unidos y se comete el crimen, a pesar de que los acontecimientos del pasado bien pueden proporcionar la clave de la motivación del asesino. El asesinato es el núcleo de la acción, a veces incluso puede ocurrir antes de que comience la historia. [...] El criminal es un solo individuo, aunque existan elementos accesorios, pero nunca conspiraciones y ningún archivero como el famoso adversario de

Sherlock Holmes, el profesor Moriarty. El culpable es uno [...] en muchas ocasiones, la personalidad es convencional y formal y en general conlleva un solo motivo y pasión que provoca el crimen. El número de estas pasiones es bastante limitado: la avaricia, la venganza, los celos (el amor frustrado o el odio), con la correspondiente pasión burguesa de la avaricia significativamente distanciada de todas las demás motivaciones.⁵⁷

Los villanos pronto se vuelven esquemáticos y hacen de la figura del mayordomo el estereotipo del avaricioso asesino. La revolución que representa la novela negra centrará a la ambición como móvil e impulso. Avance fundamental que acusa la relación dialéctica que la literatura establece con una realidad que avanza en la desigualdad.

II. II.- NACIMIENTO DE LA NOVELA NEGRA ESTADOUNIDENSE

La corriente realista y naturalista está bien afianzada en la literatura estadounidense desde fines del siglo XIX. Será otro afluente para la novela negra en gestación. La Primera Guerra Mundial vio desfilar en los ejércitos aliados a muchos universitarios y escritores jóvenes, muchos sobrevivirán y regresarán a Estados Unidos tan sólo para sentirse extraños en el país que los vio partir años antes.

Aquellos que lucharon por un supuesto ideal de justicia y libertad, ¿qué lugar pueden ocupar en una sociedad edificada sobre los valores del dinero y de la hipocresía moral? Muchos emigraron a Europa (a París, centro intelectual de la época) hasta que el derrumbe financiero de 1929 los hace volver; otros se quedan y procuran denunciar y oponerse al camino del capitalismo; muchos se acercan al marxismo. Es la generación perdida, los nacidos en el último decenio del XIX: Scott Fitzgerald, John Dos Passos, Ernest Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck.

Mientras en lo alto de la superestructura se gesta el trabajo literario de la generación perdida, en los bajos fondos la vida cotidiana se vuelve cada vez más difícil: "el crimen alcanza su etapa de madurez desbordándose desde los márgenes de la sociedad burguesa hasta el centro mismo de las cosas."⁵⁸ El periodismo es el

⁵⁷ Mandel, p. 40.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 47.

encargado de retomar la crónica de sucesos y supera con ella cualquier ficción tradicionalmente manejada por los clásicos del relato policiaco. Hechos como la muerte del fiscal de Nueva York, William J. Fallon, o el asesinato de su homólogo en Los Ángeles, Earl Rogers, sirven a la prensa de la época, que sabe explotarlos y transformarlos en materia para ficción, ya sea para el cine (aún mudo) y el teatro en un primer momento y, para los años treinta, la radio y la historieta.⁵⁹

Después de que los periódicos daban cuenta de estos sucesos de actualidad, algunas revistas de consumo popular denominadas *pulps* –por el barato papel de pulpa en que eran impresas– reciclaban las historias e inventaban nuevas siguiendo los mismos patrones:

Estas publicaciones, que conocieron un gran auge editorial desde el final de la Primera Guerra Mundial, difundían desde sus páginas, a precios muy asequibles, diversos géneros de ficción (próxima a la subliteratura en muchos casos) dirigidos fundamentalmente al entretenimiento de un público masculino de clase baja, lo que explica que la temática criminal –con sus dosis de violencia y su vitola de actualidad– gozase de gran aceptación entre la mayoría de sus lectores.⁶⁰

Mientras las ficciones criminales populares dan cuenta de la consolidación del crimen organizado, la literatura policiaca clásica comienza a manifestar su anacronismo:

Es imposible imaginar a Hercule Poirot, por no mencionar a Lord Peter Wimsey o al Padre Brown, luchando contra la mafia. La conciencia masiva respecto de la naturaleza de las actividades criminales se había aparejado con la violencia tipo ‘día de San Valentín’ lo suficientemente a tiempo como para hacer que los asesinos de salón se vieran cada vez más atípicos, si no es que improbables.⁶¹

La *pulp magazine* más famosa es *Black Mask*, fundada en 1920 por Henry Mencken y George Jean Nathan. Entre los colaboradores de la revista están ya algunos de los más importantes escritores de novela negra: Carroll John Daly, Dashiell Hammett, Raoul Whitfield, Horace McCoy y Norbert Davis; años más

⁵⁹ Compárese con el seguimiento que se le dio a los hechos relacionados con la banda del automóvil gris en el México de la época.

⁶⁰ Carlos Heredero y Antonio Santamarina, ob. cit. p. 43.

⁶¹ Mandel, p. 50-51.

tarde Raymond Chandler, Paul Cain y Richard Sale.

Es entonces cuando ocurre, de acuerdo con Mandel, "la primera gran revolución en la novela criminal". En su ensayo *El sencillo arte de asesinar*, Raymond Chandler conceptualiza el cambio y sitúa sus inicios en la obra de Hammett. Es un rompimiento abrupto con la nobleza del relato clásico, especialmente en lo que se refiere al crimen basado en motivos psicológicos individuales como la avaricia y la venganza. La corrupción social, sobre todo entre los ricos, se desplaza ahora hacia el centro de la trama, junto con la brutalidad, un reflejo tanto del cambio en los valores burgueses provocado por la Primera Guerra Mundial, como del impacto del hampa organizada.⁶²

Elemento adicional y fundamental para esa revolución de la novela criminal fue la masificación de la lectura, favorecida por la producción en serie de libros de bolsillo baratos. La literatura se convirtió en negocio de millones de ejemplares y dólares.

II. II. 1.- PRINCIPALES EXPONENTES Y SUS OBRAS

Entre 1925 y 1930 la novela criminal o novela negra, como comenzaría a ser conocida después,⁶³ establecerá sus características fundamentales en dos vertientes narrativas: por un lado, la escuela *hard boiled* (literalmente 'duramente hirviente' en alusión a sus personajes protagónicos) y la escuela *crook story* o historias de gangsters.

Dentro de la primera vertiente encontramos las primeras cinco novelas de Dashiell Hammett publicadas en *Black Mask: El gran golpe* (1927), *Dinero sangriento* (1927), *Cosecha roja* (1927-1928), *El halcón maltés* (1929-1930) y *La llave de cristal* (1930), grandes clásicos que contribuyen a construir el universo en que girará el género.

⁶² Mandel, p. 52.

⁶³ El nombre de novela negra o *roman noir* comenzaría a usarse en 1948 a propósito de la publicación en Francia de varias novelas criminales estadounidenses.

El estadounidense Samuel Dashiell Hammett (1894-1961) fue sargento de un regimiento ambulancia del ejército estadounidense en el frente de la Primera Guerra Mundial entre 1918 y 1919; durante la Segunda Guerra Mundial permaneció en un regimiento en las Islas Aletianas. Durante ocho años trabaja como agente de la agencia Pinkerton, que a menudo ejercía presión en contra de huelguistas y organizaciones de izquierda. Luego se desempeña como detective privado hasta 1922, cuando comienza a escribir para revistas sensacionalistas y, posteriormente, novelas negras 'serias'. "Su evolución fue consciente: Hammett se sentía muy mal por haber ayudado a ciertas compañías en contra de los obreros huelguistas y deliberadamente decidió dejar el empleo. Posteriormente se fue sintiendo más y más atraído hacia el medio literario de izquierda, hasta que llegó a ser el compañero de la escritora comunista Lillian Hellman."⁶⁴ Su toma de conciencia parece afirmarse con la condena del *House UnAmerican Activities Comite*, comité del Senado estadounidense. La cacería de brujas de Joseph McCarthy lo envía a prisión por seis meses en 1951 y destruye su carrera de guionista en Hollywood.

El relato *hard boiled* tiene rasgos bien definidos: la descripción de los caracteres de los personajes hace hincapié en su comportamiento; muestra sus entresijos a través de su manera de actuar, procedimiento narrativo que tiene la virtud de privilegiar la mirada sobre el retrato psicológico. Los diálogos son secos, cortantes, incisivos con términos extraídos del argot callejero (pero en realidad muy estilizados), que sirven como conductores de la acción. Finalmente, una narración fragmentada, no lineal, con continuos saltos espacio-temporales, que parecen contener la exigencia de la clipsis cinematográfica, cuando no del *flashback*.⁶⁵

En los años veinte, además de Hammett, sobresalen en el relato *hard boiled*, Carroll John Daly y Raoul Whitfield; en la década siguiente Paul Cain, Norbert Davis, Horace McCoy, Frederick Nebel y, particularmente, Raymond Chandler.

El estadounidense Raymond Thornton Chandler (1888-1959) participó en la

⁶⁴ Mandel, p. 154.

⁶⁵ Heredero y Santamarina, p. 49.

Primera Guerra Mundial en la británica Real Fuerza Aérea entre 1918 y 1919. Se inicia en el periodismo en Inglaterra antes de regresar a Estados Unidos. Escribe Ernest Mandel sobre Chandler:

Se mete en el ámbito del dinero petrolero durante el *boom* de los veinte, pero pierde todo durante la depresión. Alcanza la fama y la riqueza de nuevo diez años más tarde como guionista de Hollywood. A pesar de que su antihéroe Phillip Marlowe se rebela a una sociedad corrupta, el propio Chandler termina adaptándose a la corrupción, y no sólo a la material, sino a la moral, siendo el partidario número uno del macarthismo.⁶⁶

Sus obras fundamentales son: *El sueño eterno* (1939), *La ventana siniestra* (1942), *La dama del lago* (1943) y *El largo adiós* (1953).

El relato *hard boiled* presenta un personaje arquetípico que conduce la narración realista, particularmente es un detective, aunque también es a veces un abogado o un periodista “cuya mirada crítica, y a veces escéptica sobre el mundo que lo rodea marca el tono moral del relato”⁶⁷

Por su parte, la corriente *crook story* desarrolla su trama en torno a la biografía de un gángster, con una narración lineal y sin recovecos, sin recurrir a figuras detectivescas. Las historias de gángsteres presentan el ascenso, el poder y la caída del antihéroe, muchas veces identificables en las noticias de los diarios. Su auge se da, fundamentalmente, en la segunda mitad de los años veinte e irá paulatinamente desapareciendo a medida que los ecos de la Prohibición se disipen. Las obras fundamentales de la corriente *crook story* son: *Me... Gangster* (1927) de Charles Frances Coc; *Louis Beretti – The Story of a Gunman* (1929), de Donald Henderson Clarke; *Little Caesar* (1929) y *Iron Man* (1930), de W. R. Burnett, y *Scarface* (1930), de Armitage Trail, seudónimo de Maurice Coon.

Dentro de los límites de la corriente *hard boiled*, se da la escuela *tough o ‘endurecido’*, desarrollada a partir de la desmoralización que representa la depresión de 1929. El cambio es esencialmente en términos de la figura protagónica que cambia el arquetipo del detective,

⁶⁶ Mandel, p. 155.

⁶⁷ Heredero y Santamarina, p. 51.

por el de un personaje que o bien representa al luchador contra la degradación de los poderes reales o fácticos, a menudo convertido en víctima de los mismos, o bien al individuo empujado al delito por los propios condicionamientos de la maquinaria social.⁶⁸

Con este giro la novela negra perfecciona sus mecanismos críticos y alcanza cuestiones sociales fundamentales, pues pone el acento en el enfrentamiento entre el individuo y la sociedad burguesa, a todas luces incapaz de proporcionar oportunidades para todos, base ideológica de su hegemonía. Para finales de los años treinta y durante los cuarenta, estos relatos, con su carga inmanente de pesimismo existencial, encontrarán en el psicoanálisis otra veta por explotar:

La conexión con el psicoanálisis, el estudio de la motivación criminal desde el punto de vista del individuo, la profundización en el estudio de los caracteres de los personajes, la intriga de raíz sentimental en ocasiones y un cierto irracionalismo presidiendo todo el conjunto constituyen algunas de las notas específicas de estos relatos, auténtica copia en negativo de la narrativa fundada en la psicología clásica.⁶⁹

Los autores fundamentales de esta corriente son Horace McCoy con *¿Acaso no matan a los caballos?* (1935); Edward Anderson, Don Tracy, Fredric Brown, Kenneth Fearing; Vera Caspary con *Laura* (1943); William Irish, Jim Thompson y James M. Cain.

El norteamericano James Mallahan Cain (1892-1977) utiliza la primera persona en sus novelas para acentuar el proceso de autodestrucción de sus personajes. Periodista desde muy joven, participa en la Primera Guerra Mundial como editor del periódico *Lorraine Cross* del 79º batallón en Francia. Luego de escribir para varios periódicos de Baltimore, entra a la revista *New Yorker* en 1931. Al año siguiente se traslada a Hollywood donde inicia carrera de guionista. Sus obra fundamentales son *The Postman Always Ring Twice* (1934), *Pacto de sangre* (1936) y *Mildred Pierce* (1941).

La novela negra, al igual que la mayoría de sus autores, se traslada al cine y se adapta con éxito. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la

⁶⁸ Javier Coma, loc. cit. en Heredero y Santamarina, p.52.

⁶⁹ Heredero y Santamarina, p. 54.

Guerra Fría (con el golpe que representa el Macarthismo), el relato policiaco poco a poco abandona sus tintes negros y encuentra en el policía a su nuevo protagonista.

La novela negra responde a herencias diversas y contrapuestas. Es fruto dialéctico del pasado feudal (novela gótica inglesa) y el triunfalismo burgués (relato policiaco clásico). Amalgama que recoge de los diarios su materia prima. Ya no es el gusto por alcanzar lo sublime a partir del dolor, ya no es imaginar asesinatos para demostrar las bondades del método racional, es meterse a las entrañas de la sociedad y reconstruir las historias que los diarios recogen cada día. Del relato policiaco clásico a la novela negra hay un salto cualitativo. Más allá de saber quién es el asesino, se trata de describir una sociedad enferma. La burguesía ya no tiene qué celebrar después de los horrores de la guerra y la depresión económica.

II. III.- CARACTERIZACIÓN BÁSICA DE LOS ARQUETIPOS ANTIHÉROE Y ANTIHEROÍNA EN EL GÉNERO

Ernest Mandel considera que la novela policiaca tiene una ideología básicamente burguesa:

La literatura policiaca se basa en la división mecánica y formal de los personajes en dos terrenos: el malo (los criminales) y el bueno (el detective y la policía)[...] acompañada de una despersonalización del bien y el mal, que no es más que la deshumanización de la muerte [...] el desorden puesto en orden, el orden cayendo al desorden, la irracionalidad que altera la racionalidad, la racionalidad restablecida después de trastornos irracionales; he aquí la ideología de la novela criminal.⁷⁰

Al considerar el argumento de Mandel es necesario establecer una distinción entre la novela negra y el resto de los productos del relato policiaco. Si bien existen raíces comunes y derivaciones posteriores que apoyan la tesis de dicho autor, debemos reconocer en la novela negra un germen transgresor, una ventana a la rebeldía y una mirada hacia lo más oscuro de la sociedad burguesa.

En la novela negra gravita la impotencia ante un dominio absoluto que

⁷⁰ Mandel, p. 59 y 62. El ensayo de Mandel, *Crimen delicioso*, contempla el relato policiaco desde su surgimiento en el siglo XIX hasta nuestros días.

controla y aplasta a la menor protesta. Ante ese poder se opone el individuo que rechaza sus códigos morales y de conducta a favor de un modo de ser y pensar ambicioso, pero necesario para sobrevivir en una sociedad opresora. Es el antihéroe, el hombre desmitificado, desconfiado, escéptico y defensivo, la más clara expresión de la anomia⁷¹ a la que conduce la sociedad burguesa. Los antihéroes no son lejanos a la dinámica social; reflejan y reproducen los vicios contra los que se levantan. La novela negra es radiografía y augurio. En el centro político y económico del mundo burgués las bases morales están podridas.⁷²

Los arquetipos manejados por la novela negra son antiheroicos por excelencia, no pueden ser de otra forma y sobrevivir en las tramas manejadas por los autores. Bajo la máscara del detective, del asesino a sueldo, o del ciudadano común orillado al crimen se esconde un hombre sencillo, marcado por su realidad social y empujado a actuar en consecuencia. Un hombre guiado por una ética personal y obligado a echar mano de todas las armas posibles para garantizar las necesidades elementales o incluso la propia vida. Raymond Chandler menciona en el ensayo antes citado:

Por estas calles del demonio ha de pasar un hombre libre de culpa y de cualquier temor. El detective, en este tipo de relato, debe ser un hombre así. Es el héroe [antihéroe], lo es todo. Ha de encarnar al hombre de una pieza, común y corriente, y fuera de lo común al mismo tiempo. Ha de ser, en pocas palabras, un hombre de honor por instinto, por inevitabilidad, sin conciencia de ello y, ciertamente, sin que exista la menor mención al respecto.⁷³

La definición de Chandler es superada por su propia obra. Más allá del

⁷¹ El concepto fue establecido por Emile Durkheim y lo definimos con una cita de Carlos Castilla del Pino, *La incomunicación*. Paidós, Madrid, 1990, p. 33-34: "Cualquier estructura social caracterizada por la presencia fundamental de un (o unos) grupo dirigente y un (o unos) grupos dirigidos, ha de conformarse de acuerdo a pautas disgregadoras, descohesivas. Esta es la anomia. [...] Cuando la competencia existe se da la anomia como rasgo generalizado de comportamiento. Nadie se liga profundamente a nadie, porque en último término es un potencial competidor."

⁷² Es claro que para Mandel no es suficiente: el relato criminal "objetivamente ha comenzado a contribuir al cuestionamiento de millones de personas de los valores burgueses básicos. Sin embargo, una cosa es cuestionar y socavar la ideología burguesa y muy otra rechazarla conscientemente y a fondo. Esto se hace posible sólo si otra serie de ideas y valores es capaz de contraponérsele, y nada de que se le parezca ha ocurrido" (p. 159). La conclusión de Mandel, interesante en todos aspectos, escapa a la finalidad del presente ensayo.

⁷³ Mandel, p. 52.

'hombre de honor por instinto', estamos frente a personajes ambiguos que usan su oscuridad como arma contra lo que enfrentan. El antihéroe se esconde tras una máscara y así lucha contra su destino, que puede tomar forma de gángster, policía o cualquier cosa que se le oponga.

No hay trayecto heroico que cumplir, es misterio que aparece de repente en sus vidas, como la imagen borrosa que se dibuja detrás de la puerta del despacho de un detective. Algunos ejemplos.

Ned Beaumont, personaje central de *La llave de cristal*, de Hammett, es el lugarteniente de un gangster, Paul Madvig, que busca entrar en la política de la mano de un senador que busca ser gobernador. El asesinato del hijo del senador viene a complicar todo y destapa las luchas entre gángsteres y políticos. El autor desarrolla una analogía interesante entre la política y la delincuencia: en ambas profesiones lo que importa es el poder y el control absoluto. Hammett va más allá: mientras Beaumont protege hasta el final a su jefe y amigo, y aun manifiesta cierto dolor por haberse quedado con la joven de la que aquél estaba enamorado, el senador Henry se revela como el asesino de su propio hijo, todo en aras de conquistar el poder político.

Los arquetipos están bien definidos. Beaumont se vale de la extorsión y el chantaje, se muestra escéptico frente al mundo en que vive, pero en el fondo se rige por un código ético personal. La figura femenina, Janet Henry, es el motor del relato. Sin que pueda considerarse una mujer fatal,⁷⁴ mueve a los personajes masculinos y a veces parece que los controla. El final es interesante: Ned Beaumont se queda con Janet Henry, aunque con ello traiciona su código ético por primera vez. El antihéroe triunfa en el amor por una vez, pero se ha traicionado a sí mismo.

En *El halcón maltés*, clásico fundamental del género, el detective Sam Spade

⁷⁴ El término "mujer fatal", construcción netamente cinematográfica que se remonta a las silentes "divas" italianas, debe entenderse como una de las vertientes de expresión de la antiheroína negra, la ligada expresamente a la explotación de su sexualidad para aprovecharse del hombre, en un intento por reivindicar su derecho a ser para sí misma, es decir, dejar de vivir su feminidad en función de otros, limitación impuesta por la sociedad patriarcal.

se ve envuelto en el robo de una estatuilla, regalo de los Caballeros de Malta al Emperador Carlos V en 1530, extraviada desde entonces y rastreada a través de los siglos. En el centro del relato Brigid O'Shaughnessy, antiheroína arquetípica, involucra a Spade con un excéntrico millonario que quiere a toda costa la imagen tallada del halcón.

O'Shaughnessy es sensual, mentirosa, chantajista e implacable. Como la mujer fatal que es, se involucra sentimental y sexualmente usando el encanto que ejerce sobre los hombres como arma para cumplir sus propósitos. Su lucha es a muerte pues sabe que tiene todo que perder; el rol asignado a su género es claro: es mujer y en cualquier momento puede ser sometida por la fuerza. Cuando se ve acorralada no tiene otro remedio que acudir a Spade y sabe que la única forma de controlarlo es apelar a su misoginia, reduciéndose al papel de dama en peligro.

A la luz finge ser sumisa, enamorada y débil, características necesarias para chantajear, agresión socialmente aceptada en una mujer. Pero en la oscuridad, donde puede esconder sus características físicas, despojarse de su rol social, puede matar sin remordimiento, como cualquier hombre. Brigid O'Shaughnessy es mentirosa, pues la sinceridad es el primer paso a la sumisión real; es ambiciosa, quiere hacer negocio con la estatuilla, pues el rol asignado al género femenino le niega la libertad que sólo el dinero le puede devolver.

Sam Spade es el antihéroe por excelencia. Su profesión de detective es secundaria, su papel es el de espectador de la lucha absurda en un mundo controlado por el dinero, donde una obra de arte es codiciada por su simple valor de cambio. Como detective se ha acostumbrado a la corrupción y a la muerte, y frente ese mundo ajusta su existencia. Es consciente de su destino, sabe que el azar lo puede borrar del mundo en cualquier momento y por ello no piensa en nadie que no sea en sí mismo. En una conversación con Brigid, Sam confiesa su posición ante la vida contando la historia de un hombre al que se le revela el mecanismo de la vida al casi caerle encima una viga:

Flitcraft había sido un buen ciudadano, un buen marido y un buen padre, no porque

estuviera animado por un concepto del deber sino sencillamente porque era un hombre que se desenvolvía más a gusto estando de acuerdo con el ambiente. Le habían educado así. La vida que conocía era algo limpio, bien ordenado, sensato y de responsabilidad. Y ahora, una viga al caer le había demostrado que la vida no es nada de eso. Él, el buen ciudadano, esposo y padre, podía ser quitado de en medio entre su oficina y el restaurante por una viga caída de lo alto. Comprendió que los hombres mueren así, por azar, y que viven sólo mientras el ciego azar los respeta. [...] Lo que le conturbó no fue, primordialmente, la injusticia del hecho, pues lo aceptó una vez que se repuso del susto. Lo que le conturbó fue descubrir que al ordenar sensatamente su existencia se había apartado de la vida en lugar de ajustarse a ella. Me dijo que, tras caminar veinte pasos desde el lugar en donde había caído la viga, comprendió que no disfrutaría nunca más de paz hasta que no se hubiese acostumbrado y ajustado a esa nueva visión de la vida, entregándola al azar, por el sencillo procedimiento de irse a otro lado. Me dijo que quería a su familia como los demás hombres quieren corrientemente a la suya; pero le constaba que la dejaba en buena posición, y el amor que tenía por los suyos no era de la índole que hace dolorosa la ausencia. [...] Se fue a Seattle aquella misma tarde, y desde allí a San Francisco. Anduvo vagando por aquella región durante un par de años, hasta que un día regresó al Noroeste, se estableció y se casó en Spokane. Su segunda mujer no se parecía a la primera físicamente, pero las diferencias entre ellas eran menores que sus semejanzas. Ya sabe usted, mujeres las dos, de ésas que juegas decentemente al bridge y al golf y que son aficionadas a las nuevas recetas para preparar ensaladas. No lamentaba lo que había hecho. Le parecía razonable. No creo que nunca llegara a darse cuenta de que llevaba la misma clase de vida rutinaria de la que había huido al escapar de Tacoma. Se acostumbró a la caída de vigas de lo alto; y no cayeron más vigas; y entonces se acostumbró, se ajustó a que no cayeran.⁷⁵

La visión de Hammett es certera y desoladora: el hombre está controlado por su destino, aun cuando quiera huir, darle la vuelta, volver a empezar, al final será siempre el mismo. Pero en el pasaje aparece también cierta crítica al mundo burgués, pues es el capitalismo, a fin de cuentas, el que establece las reglas del juego y al que, en última instancia, se adecua el destino. El absurdo llega al límite, el hombre logra escapar, pero las necesidades materiales lo hacen regresar al seno de la sociedad que repudia y se reintegra, sin siquiera notarlo, al mismo mecanismo incoherente. No hay escape, al menos mientras la estructura social no sea

⁷⁵ Dashiell Hammett, *El halcón maltés*. Alianza editorial, Madrid, 1997, p. 74.

transformada.

Al final de la novela, Spade entrega a Brigid y permite el escape de Cairo para seguir la búsqueda del halcón. Ante sus ojos, el mundo del dinero sigue su travesía y él termina como al inicio, con una mujer que no ama esperándolo en el despacho.⁷⁶

La prosa de Hammett es más estilizada que la de Raymond Chandler que lleva hasta sus últimas consecuencias el cinismo característico del género. En *El sueño eterno*, el *private eye*, Philip Marlowe debe detener un chantaje, aclarar unos asesinatos y, sobre todo, interrumpir el camino destructivo de dos bellas jóvenes, hijas de un anciano tan decrepito como millonario. Carmen Sternwood, la más joven de las hermanas, está implicada en una red de pornografía y tiene ataques de locura cuando alguien la rechaza sexualmente. Vivian Sternwood es adicta al juego y utiliza su sexualidad para encubrir a su hermana y controlar a Marlowe.

El anciano general Sternwood así las describe:

Vivian fue a colegios buenos y elegantes. Carmen asistió a media docena de escuelas, cada vez más liberales en la admisión, y terminó donde había empezado. Sospecho que ambas tenían, y siguen teniendo, los vicios propios de sus edades. Si le parezco siniestro como padre, señor Marlowe, es porque el hilo que me ata a la vida es demasiado débil para albergar hipocresías victorianas⁷⁷

El viejo no se preocupa por regenerarlas, su único interés es mantener en completa discreción el nombre de su familia. No es hipócrita para aceptar las acciones de sus hijas, pero no quiere que nadie afuera de la gran mansión pueda enterarse. En el mundo burgués la demarcación entre lo público y lo privado es campo fértil para la doble moral pues,

se observa que si bien, frente al grupo de poder se condesciende, a sus espaldas se actúa conforme a las convicciones y circunstancias personales, que serán disimuladas en relación directa a los niveles de coerción y sanción institucionalizada.⁷⁸

⁷⁶ Su amante, esposa de su socio asesinado por Brigid, ahora viuda y dispuesta a todo para lograr que Spade la despose.

⁷⁷ Raymond Chandler, *El sueño eterno*. Editorial Planeta, México, 1985, p. 16.

⁷⁸ Ester Martínez Roaro, ob. cit. p. 154.

Doble moral que es retratada por el autor en una librería, ubicada en una de las avenidas más importantes de Los Ángeles, que es sólo fachada para un importante negocio de pornografía que es, incluso, protegido por policías.

En otro momento de la trama, Marlowe conversa con un capitán de la policía que se describe de esta forma:

Soy un poli. Nada más que un simple poli. Razonablemente honrado. Tan honrado como se puede esperar de un hombre que vive en un mundo donde eso está pasado de moda.⁷⁹

Así son los antihéroes del género, limitados en todas sus facetas por el mundo que los marca.

Al final se aclara que la asesina fue Carmen Sternwood y que Vivian pactó con un mafioso para encubirla. El único triunfo de Marlowe es ocultar al anciano la verdad, el camino destructivo de las antiheroínas continuará siendo el mismo.

Es cierto que la trama está encaminada a contar las “aventuras personalizadas del antihéroe”,⁸⁰ pero son las aventuras las que envuelven al antihéroe y lo orillan incluso a matar, tan sólo para quedar al final derrotado y con resaca, como al principio.

II. III. 1.- LA AMBICIÓN COMO VALOR CARACTERÍSTICO FUNDAMENTAL DEL ARQUETIPO DEL ANTIHÉROE Y LA ANTIHEROÍNA

En *Pacto de sangre*, James M. Cain presenta a su personaje en primera persona, como contando su propia historia de ambición que hará que termine en la muerte. Walter Huff, vendedor de seguros de la *General Fidelity* de California, tiene una vida rutinaria: tocar puertas, convencer, persuadir y al final, recibir una comisión ínfima. Es un tipo normal que, empero, no duda un momento en enredarse con Phyllis Nirdlinger para venderle un seguro de vida a su marido, matarlo y cobrarlo. Es entonces cuando el hombre, hasta entonces mediocre, muestra habilidad y astucia para planear y ejecutar el crimen perfecto: Hacer firmar a Nirdlinger, sin

⁷⁹ Raymond Chandler, ob. cit., p. 227.

⁸⁰ Stephen Knight, citado por Mandel, p. 54.

que se dé cuenta, la póliza del seguro, matarlo y tirar el cadáver de un tren para poder cobrar doble indemnización.⁸¹ La ambición es el motor de las acciones de Huff. La posibilidad de empezar de nuevo, con cincuenta mil dólares y el amor de Phyllis, es seductora sin saber que, como plantea Hammett y es una constante del género, terminaría por integrarse de nuevo a la rutina y a la anomia del mundo capitalista.

Phyllis Nirdlinger, la antiheroína por excelencia, sensual y aparentemente frágil, confiesa a Huff su deseo de matar al marido y acepta su ayuda sin vacilar. Durante la planeación y realización del crimen, ella se deja llevar por las instrucciones de Huff y sólo después se revela como la que desde el principio ha controlado todo. De nuevo el motor es la ambición, aunque siempre con relación a su feminidad. En un diálogo con Huff, ella afirma:

-Sí, es una locura.

-Y vamos a hacerla. Lo presiento.

-Yo también.

-No tengo ningún motivo. Me trata todo lo bien que un marido puede tratar a una mujer. No le quiero, pero nunca me ha hecho nada.

-Pero vas a hacerlo.

-Sí, que Dios se apiade de mí, voy a hacerlo.⁸²

Phyllis está dispuesta a matar a su marido, como antes lo hizo con otras personas, no sólo por dinero, sino por el estatus que significa, sin anteponer ninguna atenuante moral al acto que realiza. La sociedad burguesa hace del dinero un fetiche, no sirve sólo para satisfacer las necesidades materiales, sino para ascender y obtener reconocimiento. Es la meta final del individuo dominado por la anomia.

Phyllis lo sabía desde que era una enfermera atada a un trabajo rutinario e insignificante, por eso mata a tres bebés y responsabiliza al médico dueño de la clínica donde trabaja. Por eso se acerca a la familia Nirdlinger, se hace amiga de la esposa y luego la mantiene secuestrada en una cabaña en medio de la nieve, hasta

⁸¹ El título de la novela en inglés es precisamente *Double Indemnity*.

⁸² James M. Cain, *Pacto de sangre*. Editorial Bruguera, Barcelona, 1981, p. 29.

que contrae pulmonía y muere. Por eso, cuando conquista al viudo señor Nirdlinger, se casa y empieza a planear el asesinato en que usará a Walter Huff. En ese trayecto la ambición se vuelve obsesión y luego locura. Al final de la novela, cuando todo se ha descubierto y Phyllis y Walter están solos en un barco, decididos a suicidarse, ella se pinta el rostro con tiza blanca, con círculos negros en torno a los ojos y rojo vivo en los labios y mejillas, y se viste con una bata roja que la cubre por completo, "se diría que es la misma siniestra figura que vino a echar los dados para apoderarse de las almas, en el verso del antiguo marinero."⁸³

La antiheroína choca con el destino, dictado por el mundo burgués; está dispuesta a entregarse a la muerte, final de su obsesión. Sueño eterno donde por fin termina la lucha.

⁸³ James M. Cain ob. cit., p. 191.

CAPÍTULO TRES

EL ANTIHÉROE EN EL CINE NEGRO ESTADOUNIDENSE

“Movi6 sus ojos oscuros de arriba abajo, con lentitud, y se mir6 las uñas, una por una, levantándolas a la luz con cuidado, como Hollywood ha enseñado que debe hacerse...”⁸⁴ Para 1939, año en que Raymond Chandler escribe esas líneas, el cine se ha convertido en un referente fundamental para comprender a la sociedad burguesa. El cine es reflejo, pero también induce, señala, crea actitudes y formas de ver el mundo.

III. I.- ANTECEDENTES

El cine nace a finales del siglo XIX. Usualmente se acepta la paternidad del francés Antoine y sus hijos, Auguste y Louis Lumière, que en 1895 efectuaron las primeras proyecciones obtenidas con su aparato denominado ‘cinematógrafo’ (del griego, *kinema*, movimiento, y *grafein*, escribir). No obstante, el cine como casi todos los grandes inventos de los últimos dos siglos es “un invento colectivo, fruto de una acumulación de hallazgos y descubrimientos de procedencia diversa. Consecuencia, ante todo, del progreso científico de una época más que del esfuerzo de un hombre.”⁸⁵

El capitalismo se afianza a la par que favorece el desarrollo científico y tecnológico; el orden y progreso positivistas es la ideología burguesa por excelencia. El cine es fruto de ese desarrollo y en sus inicios es mostrado como una novedad científica, un simple ejemplo de la capacidad inventiva del hombre. Pero pronto el potencial del cine supera las expectativas de las mentes ‘civilizadas’: no es sólo un avance tecnológico. El cine se erige, desde las primeras proyecciones, en un agente liberador; las imágenes proyectadas en fondo blanco son como las del sueño que nos transporta a mundos distintos al que nos sujeta la realidad:

⁸⁴ Raymond Chandler, *El sueño eterno*, p. 207.

⁸⁵ Román Gubern, *Historia del cine*. Editorial Lumen, Barcelona, 2000. p. 19.

El cine, zona irreal –puras luces y sombras- y, sin embargo, tan parecida a lo real, podía dar al espectador la ilusión de que se materializaba, de que se hacía más verdadero que nunca el tradicional espacio dramático, un espacio en el que el hombre juega a figurar una relación efectiva entre la vida (y, por ende, la muerte) y su deseo. [...] [Por eso] cuando los Lumière dieron por terminado el efecto interesante de su ‘curiosidad científica’, el espectáculo cinematográfico ya se había extendido por todo el mundo y capturaba la atención de públicos mucho más necesitados que el compuesto por la burguesía y la pequeño-burguesía francesa del ‘escape’. Hay que imaginar, por ejemplo, al emigrante pobre europeo –polaco, lituano, ruso, etcétera- que llega a fines del siglo XIX o a principios del XX, formando grandes multitudes, a la ‘tierra de promisión’ norteamericana; que, una vez desembarcado, se encuentra con una realidad forzosamente mucho más dura que la concebida por sus idealizaciones; que no sabe ni una palabra de inglés, lo que lo coloca de inmediato en una notoria situación de inferioridad; que, en definitiva, se siente perfectamente indefenso ante un mundo extraño, con su identidad casi perdida y sujeto a los avatares del empleo capitalista. Sin ese emigrante, el cine nunca hubiera llegado a ser lo que es.⁸⁶

El burgués, ignorante inicial de las posibilidades económicas del invento, pronto descubre la fascinación del cine sobre las masas desposeídas concentradas en la base social. La evolución del lenguaje cinematográfico inicia a la par del desarrollo de una nueva cadena productiva. El arte cinematográfico tiene su razón de ser en la industria del cine y viceversa. El proceso dialéctico entre el cine y las condiciones materiales en que se produce es su característica fundamental.

El cine juega un doble papel, según la perspectiva del campo de análisis. Es parte de la estructura de la sociedad en cuanto corresponde a la industria, y en este caso generalmente se ubica dentro de las demás fuerzas productivas, convertida en objeto de estudio de la economía. Pero en cuanto forma parte de la vida espiritual de la sociedad, corresponde integrarse dentro del campo de la superestructura social.⁸⁷

Para cuando la novela negra se traslada al cine, Hollywood, pequeño barrio de la ciudad de Los Ángeles, California, es indiscutiblemente el centro industrial cinematográfico más importante del mundo. Una serie de condiciones se conjuntan

⁸⁶ Emilio García Riera. *El cine y su público*. Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 9 y 10.

⁸⁷ Francisco Gomezjara, *et. alif. Sociología del cine*. Colección Sepsetentas, México, 1973. p. 16.

para que Hollywood se imponga sobre las cinematografías europeas. Además de consolidar un *star system*, afianza una eficaz fórmula narrativa,

patrimonio del clasicismo cinematográfico norteamericano, prodigio de continuidad: lenguaje visual conciso, cámara a la altura de los ojos, movimientos de cámara tan sólo para seguir a los personajes, montaje preciso, economía narrativa, empleo del plano americano y repudio a los efectismos formales.⁸⁸

Otro factor importante son las tramas, simplificadas al máximo; el cine estadounidense juega con los esquemas mitológicos y clásicos más elementales; estructura sus historias con base en personajes maniqueos: ‘buenos’ o ‘malos’, y remata con el tradicional final feliz.

El espectador encontró un mundo de aventuras en el que proyectarse fácilmente, para vivir jirones de una vida intensa y apasionante, arrinconados por un momento sus problemas y frustraciones. Y los mercaderes del celuloide, claro, lo sabían.⁸⁹

Mientras Hollywood desarrolla la fórmula que le garantizará el liderazgo de la industria, en Europa las condiciones materiales se vuelven cada vez más difíciles por la situación económica y política que desencadenará la Gran Guerra y, veinte años después, la Segunda Guerra Mundial.

III. II.- EL CINE NEGRO COMO GÉNERO CREADOR DE UN ESTILO Y COMO CORRIENTE DE INFLUENCIA MUNDIAL⁹⁰

La división genérica acompaña al fenómeno cinematográfico. Esta parcelación del universo filmico obedece a diversas causas. Es vocación básica: documental o ficción; es herencia aristotélica: tragedia o comedia; es producto de la

⁸⁸ Gubern, ob. cit., p.110.

⁸⁹ *Idem*, p. 111.

⁹⁰ Las consideraciones sobre el cine negro son asumidas en función del presente ensayo y no siempre coinciden con los autores citados, máxime que no hay unanimidad en los conceptos. Así, para Heredero y Santamarina el cine negro es un género, pero no una corriente; Paul Schrader, por su parte, en “Notas sobre el cine negro”, en *Primer plano*, núm. 1, México, noviembre-diciembre 1981, opina lo contrario. Más cauto, James Naremore, en “El cine negro estadounidense: historia de una idea”, en revista *Estudios Cinematográficos*, NÚM. 19, CUEC, UNAM, México, julio-octubre 2000, p. 43, dice: “No existe ninguna forma totalmente satisfactoria de organizar la categoría [cine negro], y nadie tiene la certeza de si las películas en cuestión constituyen un período, un género, un ciclo, un estilo o simplemente un ‘fenómeno’”.

simplificación narrativa que el cine hollywoodense impone a sus productos: drama, comedia, *western*, *thriller*, es, finalmente, acercamiento analítico.

Un género es un determinado marco operativo, un estereotipo cultural socialmente reconocido como tal, industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas cuyos códigos sostienen, indistintamente, la retroalimentación del reconocimiento social, la evolución de sus diferentes y cambiantes configuraciones históricas y la articulación de su textualidad visual, dramática y narrativa.⁹¹

El cine negro constituye una categoría difícilmente definible, sobre todo porque es construida a posteriori por la crítica francesa:

Podría argumentarse de manera convincente que, lejos de desaparecer con el viejo *studio system*, el cine negro es casi totalmente una creación de la cultura posmoderna, una interpretación tardía del Hollywood clásico que popularizaron los cineastas de la Nueva Ola francesa y que retomaron reseñistas, académicos y realizadores. [...] No podemos decir cuándo se hizo la primera película negra, pero todo mundo concuerda en que los *escritos* importantes sobre el cine negro estadounidense comenzaron a aparecer en revistas francesas de cine en agosto de 1946⁹²

No obstante, se puede identificar un corpus fundamental de cintas negras, constitutivas de un género con fronteras más o menos delimitadas, producto de un momento histórico particular (Estados Unidos entre el fin de la Primera Guerra Mundial y los últimos años cincuenta), que forja un estilo, otra vez, identificable pero difícilmente definible. Además, dialéctica mediante, es una corriente que trasciende las fronteras físicas y temporales de la sociedad que lo genera y que se disemina más allá de los años cincuenta y más allá de las fronteras de los estudios hollywoodenses.

Como género, el cine negro podría insertarse en el *thriller* (del inglés *thrill*, escalofrío) metagénero⁹³ que concentra todo lo relacionado en general con el crimen, la policía, la intriga, el misterio, las persecuciones; pero se distancia de éste en la

⁹¹ Carlos Heredero y Antonio Santamarina, *El cine negro*, p. 18.

⁹² James Naremore, op. cit., p. 46.

⁹³ Consideramos al *thriller* como un metagénero, pues resulta una categoría que por su amplitud abarca buen número de vertientes genéricas: cine de horror, cine de suspenso, cine policíaco, cine de acción e, incluso, algunas variantes de cine fantástico.

medida en que crea un estilo expresivo particular. Su matriz es la novela negra, para luego independizarse, evolucionar e, incluso, volverse inspirador de ejemplos literarios (baste el ejemplo de la cita de Chandler, con la que se inicia el capítulo).

La vocación realista de la novela negra es transgredida por el género negro en el cine: Lo que en los personajes literarios es ambigüedad moral mostrada en acciones y diálogos, en el cine bordea lo subterráneo, lo oscuro, lo onírico:

La ecuación cine negro igual a realismo es una de las más engañosas entre todas las posibles, y no sólo por la evidencia del espesor expresionista de su estética, sino también, y sobre todo, por el refinado artificio retórico que impregna los recursos estructurales y los mecanismos puestos en juego para organizar y conducir los conflictos abiertos dentro de estas ficciones. [...] Siendo esta construcción formal más deudora del expresionismo barroco y tenebrista, mayoritariamente nocturno, que de las claridades afirmativas inherentes a los modelos realistas, la condición negra de los filmes depende mucho más del estilo, de la construcción narrativa, de la puesta en escena y de la textura visual que de los motivos temáticos enunciados en sus historias.⁹⁴

No se niega la filiación entre novela negra y cine negro; el entronque es claro y la influencia literaria, definitiva. Pero el desarrollo del estilo negro en el cine se aleja pronto de la fuente literaria, aunque sin desvincularse nunca. La mirada inconformista sobre la sociedad que los crea, los une en forma indeleble. No es casual que el cine negro encontrara en los escritores de novela negra a los más importantes de sus guionistas.

El cine negro, como género, se encuentra limitado en el tiempo por dos películas: la inaugural *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*. John Huston, 1941) y el crepúsculo marcado por *Sombras del mal* (*Touch of Evil*. Orson Welles, 1958). No obstante, “casi todo filme dramático de Hollywood de 1941 a 1953 contiene algunos elementos de cine negro”.⁹⁵ A la par que es posible establecer un conjunto de cintas, el estilo negro se desborda y navega entre todas las apuestas narrativas.

⁹⁴ Heredero y Santamarina, ob. cit. p. 30-31.

⁹⁵ Paul Schrader, p. 44. De nuevo hay que tomar los datos con reservas; en su revisión de los textos sobre el tema, Naremore, op. cit., p. 55, pie de página 2, dice: “Las discusiones más recientes tratan el cine negro como un género que se inicia en algún momento a finales de los treinta o principios de los cuarenta y que continúa hasta hoy día.”

Previo a la consolidación del cine negro como género, con un estilo reconocible, encontramos elementos germinales en el cine de gánsteres, que en un inicio toma historias de la realidad de la Prohibición; como la pionera del género, la cinta muda de David W. Griffith, *Los mosqueteros de Pig Alley* (*The Musketeers of Pig Alley*. 1912), que con vocación documentalista muestra la interacción de las bandas criminales y la policía en Nueva York; o *La ley del hampa* (*Underworld*. 1927), de Josef Von Sternberg, con base en un argumento del reportero Ben Hecht.

En *Hampa dorada* (*Little Caesar*. Mervyn LeRoy, 1930), dos elementos acaban de consolidar el cine de gánsteres: el apoyo en la corriente *croock story* de la novela negra (en este caso *Little Caesar*, de William R. Burnett) y la irrupción del sonido en el cine, que dio soporte sonoro a las cargas de las metralletas y los rechinidos de llantas característicos del género.

El cine de gánsteres es lineal y claro en sus esquemas argumentales, usualmente se centra en un personaje central, bien caracterizado, casi siempre el jefe de la banda, de quien se relata ascenso y caída en su carrera criminal:

Estamos aquí frente a figuras inicialmente marginales que intentan elevarse sobre la mediocridad y la pobreza que los rodean, que se esfuerzan por alcanzar el éxito dentro de los mismos estamentos burgueses que los rechazan y que pretenden escapar también del ambiente miserable en el que viven. La ambición, el afán de poder y, sobre todo, la vanidad son los motores que empujan a estos personajes (tan duros y coriáceos exteriormente como frágiles e infantiles en su interior) a deslizarse por la cara oculta del delito.⁹⁶

El cine de gánsteres es la más evidente válvula de escape para una sociedad en crisis, moral y económica, en medio de un cine genérico, levemente crítico, pero encaminado a levantar el ánimo del espectador promedio. Pero pronto una tendencia moralizante se ensañaría con el cine de gánsteres, llevándolo hacia la moraleja. La tensión y desilusión avivadas por el inicio de la guerra en Europa debían encontrar otros cauces para liberarse.

⁹⁶ Heredero y Santamarina, ob. cit. p. 144.

III. II. 1.- TRÁNSITO DE LA LITERATURA AL CINE

El arquetipo del gángster se acerca potencialmente a lo que será el antihéroe durante la consolidación del género negro. Pero junto con esta herencia cinematográfica directa encontramos otros factores fundamentales en la creación de la atmósfera oscura en que gravitarán las historias de destrucción, ambición y muerte.

La corriente *hard boiled* de la novela negra es aporte sustancial, como lo muestra la adaptación que Huston hace, en 1941, de Dashiell Hammet en *El halcón maltés* que, por cierto, constituye un tercer acercamiento a la novela –antes sirvió para *The Maltese Falcon* (1931, Roy de Ruth) y *Satan Met a Lady* (1936, William Dieterle). Los relatos literarios serán materia prima para el género negro y muchos de los escritores servirán para adaptar al cine sus historias. Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, James M. Cain, Paul Cain, Frank Gruber, William R. Burnett, Jonathan Latimer, entre muchos otros se trasladan a Hollywood y sirven a diversos estudios cinematográficos en diferentes épocas. Muchos serán presa de la cacería de brujas que envolverá Estados Unidos en los años cincuenta.

El Expresionismo y el *Kammerspielfilm* germanos, llegan a Hollywood con numerosos refugiados tanto alemanes como europeos del Este entre los años veinte y treinta: Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Franz Waxman, Otto Preminger, John Brahm, Anatole Litvak, Karl Freund, Max Ophuls, Douglas Sirk, Fred Zinnemann, Curtis Bernhardt.

Para cuando Hollywood decide pintarse de negro, no había mejores maestros en el claroscuro que los alemanes. La influencia de la iluminación expresionista siempre había estado debajo de la superficie... En la superficie, la influencia del expresionismo alemán, con su dependencia en la iluminación artificial de estudio, parece incompatible con el realismo de posguerra, con sus exteriores severos y poco adornados; pero es la cualidad insólita del cine negro lo que pudo combinar elementos en apariencia contradictorios en un estilo uniforme.⁹⁷

⁹⁷ Paul Schrader, op. cit. p. 46.

Hay también algo en el cine negro heredado de la obra, profundamente crítica, de Erich Von Stroheim,

cuya arrolladora pasión naturalista, que le llevaba a acumular detalles y más detalles en los decorados y en la caracterización de los personajes, convertía sus escenografías en cuadros barrocos, que trascendían el realismo para aproximarse al expresionismo.⁹⁸

De igual manera, los aportes de Orson Welles en *El ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), con su barroquismo en los decorados y en la narración -uso del *flashback* y la historia fragmentada-, son fundamentales.

Como se ve, el estilo negro es tremendamente complejo e imposible de caracterizar puntualmente:

Nada vincula entre sí a todas las cosas que se comentan como características del cine negro: ni el tema del crimen, ni una técnica cinematográfica, ni siquiera una resistencia a las narrativas aristotélicas o a los finales felices. No es sorprendente que ningún escritor haya sido capaz de definir las características necesarias y suficientes de la categoría, y que haya muchas generalizaciones en la literatura crítica que puedan cuestionarse.⁹⁹

Los elementos negros siempre varían de acuerdo con la época, el relato y las necesidades diegéticas.¹⁰⁰ Más aún, el estilo, el trazo de algunos cineastas, cultivadores, o al menos visitantes del género, proveen a la corriente negra de una riqueza adicional: la atmósfera negra se pone al servicio de las inquietudes personales de directores como Fritz Lang, John Huston, Billy Wilder y Alfred Hitchcock.¹⁰¹ Con todo,

necesitamos reconocer que el cine negro pertenece a la historia de las ideas tanto como a la historia del cine; y tiene menos que ver con una serie de artificios que con un discurso: un

⁹⁸ Román Gubern, ob. cit., p. 194.

⁹⁹ James Naremore, p. 43.

¹⁰⁰ Es preciso hacer una distinción fundamental para el análisis de los filmes, tal como lo hace Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, p. 138; una película está compuesta por el contenido manifiesto, la ficción, historia o diégesis, "el conjunto de los acontecimientos y de las circunstancias que forman la anécdota y que constituyen la materia misma de esta anécdota", en contraposición al contenido latente, relato o mimesis, "lo que se muestra o dice de la historia, los elementos que de ella se retienen, la manera en que se les ha reunido".

¹⁰¹ De nuevo, cabría la discusión del papel de Hitchcock y de otros cineastas, como Carol Reed o el mismo Lang, con obra previa que explora elementos luego considerados negros. Naremore, p. 52, dice: "En esta coyuntura [el descubrimiento francés del cine negro estadounidense], el *film noir* y el de *auteur* comenzaron a operar en tándem, expresando los mismos valores desde diferentes ángulos. El cine negro era un estilo colectivo que operaba dentro y a contrapelo del sistema hollywoodense; y el autor era un estilista individual que conseguía una libertad pasando por encima del estudio a través de la elección existencial".

sistema de argumentos e interpretaciones poco preciso y en evolución que contribuye a conformar estrategias comerciales e ideologías estéticas.¹⁰²

De forma somera, veamos algunos elementos identificados como constantes del cine negro:

Las escenas suelen estar iluminadas para la noche, incluso los personajes que conversan durante el día en una oficina o departamento, mantienen las persianas cerradas y las luces apagadas. Se prefieren, sobre las horizontales, las líneas verticales u oblicuas (tanto en iluminación como en encuadres), que fragmentan la pantalla y la hacen inestable; las luces entran en formas extrañas y rompen la presencia del personaje. La iluminación da el mismo peso al ambiente que al personaje creando un clima fatalista. La oscuridad se convirtió en leitmotiv y, posteriormente, tras su revisión crítica, en metáfora del estado de ánimo europeo tras la guerra.

La tensión dramática se da en la composición más que en la acción; la cámara dispuesta en contrapicada es más estremecedora que una golpiza o un asesinato, usualmente fuera de campo.

El agua está siempre presente, la caída de la lluvia tiende a incrementarse en proporción directa al drama. Las calles cubiertas por el brillo del reflejo de la lluvia son el camino del destino trágico del antihéroe; el destino está predeterminado y la desesperanza lo envuelve todo.

Todo lo anterior para conformar el carácter onírico que subyace en muchas de las cintas:

'En su brutalidad incoherente hay la sensación de estar en un sueño'. De hecho las narrativas mismas a menudo se ubican en los límites de los sueños, como para intensificar la atmósfera surrealista de confusión violenta o desequilibrio que [los críticos franceses] Borde y Chaumeton consideran el fundamento mismo del cine negro. 'Todos los componentes del cine negro', escriben, tienen como propósito 'desorientar al espectador'. En el cine 'el público se ha acostumbrado a ciertas convenciones: una acción lógica, una evidente distinción entre el bien y el mal, personajes bien definidos con motivos claros,

¹⁰² Naremore, p. 44.

escenas que son más espectaculares que brutales, una heroína exquisitamente femenina y un héroe honrado'. La vocación del cine negro es contravenir las normas convencionales, creando así una tensión específica resultado de la alteración del orden y 'el desvanecimiento de las orientaciones o pautas psicológicas'¹⁰³

El orden cronológico fragmentado permite desorientar y manipular el tiempo en función de las necesidades de atmósfera o de trama. El *flashback*, la voz en *off* (recurso llevado al extremo en *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), con un cadáver que narra la historia de su muerte), la cámara subjetiva y el plano-secuencia son constantes que acentúan la ambigüedad (muchas veces producto de la confusión derivada de las tramas), la tensión y el relativismo moral.

El estilo negro que tapiza por casi veinte años la producción filmica estadounidense es lo suficientemente ecléctico para permitir el ejercicio crítico que iniciara la novela negra en los veinte. Entre los claroscuros, las calles nocturnas, la lluvia y la atmósfera asfixiada por el humo del cigarro de los bares de mala muerte, el espectador estadounidense puede ver una metáfora de su realidad, marcada por la violencia, el crimen, la corrupción y el desempleo domésticos y la guerra lejana.

III. II. 2.- PRINCIPALES EXPONENTES Y OBRAS FUNDAMENTALES¹⁰⁴

La participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial limita la avalancha negra que se veía venir sobre el cine desde mediados de los años treinta. En franca involución artística, Hollywood se dedica a la manufactura de material propagandístico de la guerra que se libra en Europa. En medio de esa crisis, el cine negro cimentará sus bases estilísticas adaptando las novelas *hard boiled*. En principio la iluminación raquíta y el presupuesto limitado son producto de la política de ahorro en tiempos de guerra que Hollywood impone a todo aquello que no se justifique como apoyo de la causa bélica. No es extraño que los primeros

¹⁰³ Naremore, p. 49, comentando los conceptos de Raymond Borde y Eugene Chaumeton en *Panorama del cine negro norteamericano*.

¹⁰⁴ La división histórica del género es meramente analítica. La lista de películas no se quiere exhaustiva, mucho menos totalizadora, sólo ofrece un panorama muy general. Se maneja el título de la cinta con que se exhibió en México, seguido del título original. En los anexos finales se ofrece la lista completa de las cintas mencionadas y las fechas de exhibición en México.

ejemplos del género negro se manufacturen, con presupuestos ínfimos, en los estudios Warner, el menos conservador, en la época, de los grandes estudios.

El halcón maltés, primera película de John Huston, explora el arquetipo del detective privado y da los primeros trazos cinematográficos a la figura de la mujer fatal *noir*. Entre esta película y el fin de la guerra, el género negro se abocará a explotar al detective, al hombre ambiguo y solitario, decepcionado del mundo, pero sujeto a un código ético, personal y anticuado, tal como los plantea la corriente *hard boiled*. Dice James Naremore:

El héroe ideal del cine negro es el opuesto del que representa John Wayne. Psicológicamente es pasivo, masoquista, morbosamente curioso; en lo que respecta al físico, es a veces maduro, casi viejo, no muy guapo. Humphrey Bogart es el tipo.¹⁰⁵

Casi todas las cintas se filman en un set y los diálogos son más importantes que la acción. Además de la cinta de Huston, sobresalen: *El hombre que supo perder* (*The Glass Key*. Stuart Heisler, 1942), sobre la novela de Hammett; *El enigma del collar* (*Murder My Sweet*. Edward Dmytryck, 1944), *Al borde del abismo* (*The Big Sleep*. Howard Hawks, 1946) y *La dama en el lago* (*Lady in the Lake*. Robert Montgomery, 1946), sobre novelas de Raymond Chandler y con el detective Phillip Marlowe como protagonista; *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*. Fritz Lang, 1944), que descubre la personalidad oculta de un profesor perdido en un sueño por una mujer fatal; *Laura* (Otto Preminger, 1944), según la novela de Vera Caspary; *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943), que cubre de negro una historia de amor claramente encaminada a la propaganda bélica; *El suplicio de una madre* (*Mildred Pierce*. Michael Curtiz, 1945), según la novela de James M. Cain, muestra las tonalidades negras en un melodrama; *Tras el espejo* (*The Dark Mirror*. Robert Siodmack, 1946), con la historia, otra vez cercana al melodrama, de un asesinato cometido por una de las gemelas interpretadas por Olivia de Havilland; *Vida robada* (*A Stolen Life*. Curtis Bernhardt, 1946), donde una mujer asesina a su hermana gemela, interpretadas por Bette Davis, para quedarse con el amor de un

¹⁰⁵ Naremore, p. 49.

hombre; *Gilda* (Charles Vidor, 1946), que avanza en la conformación del tema de los amantes malditos, aunque termine con final feliz.

Desde los primeros años del género, los temas y personajes comienzan a dibujarse, a construirse, pero la posguerra abre nuevos horizontes. El cine negro avanza directo hacia el crimen, deja de lado al detective solitario, consolida a los amantes malditos y lleva su atmósfera a las locaciones donde se filman las cintas. Es también tiempo de repunte industrial (que se observa desde los primeros años del género, pero que se remarca en estos años): los estudios Paramount darán ejemplos de cine negro de gran inversión; los estudios pequeños, como Columbia, ejercerán el oficio de buenos directores en películas negras de bajo presupuesto. En este periodo el antihéroe puede enfrentarse a la corrupción de las instituciones burguesas, al pasado criminal o al falso amor que le ofrece una mujer. Será víctima o victimario, pero siempre atormentado por un mundo ajeno y sin oportunidades. De igual forma, el triángulo amoroso será eje argumental y la antiheroína, protagonista. Naremore, puntualiza:

Bella, experta en armas de fuego y 'probablemente frígida', esta nueva mujer aporta un erotismo peculiar al cine negro, 'el cual normalmente no es más que una erotización de la violencia'.¹⁰⁶

De acuerdo con Paul Schrader, el viraje al cine negro de posguerra se da con la adaptación de la novela de James M. Cain, *Pacto de Sangre* (*Double Indemnity*. Billy Wilder, 1944). Otros títulos del periodo son: *Los asesinos* (*The Killers*. Robert Siodmack, 1946); *El beso de la muerte* (*Kiss of Death*. Henry Hathaway, 1947); *Traidora y mortal* (*Out of the Past*. Jacques Tourneur, 1947), según la novela de Geoffrey Homes; *Pacto siniestro* (*Strangers on a Train*. Alfred Hitchcock, 1950), con la transferencia de la culpa en el centro del relato; *La fuerza del mal* (*Force of Evil*. Abraham Polonsky, 1948); *La ciudad desnuda* (*The Naked City*. Jules Dassin, 1948); *La dama de Shangai* (*Lady from Shanghai*. Orson Welles, 1948).

¹⁰⁶ Naremore, p. 49, los entrecomillados son citas de Borde y Chaumeton en *Panorama del cine negro norteamericano*.

Una tercera fase ocupará el final de la década de los cuarenta y el resto de los años cincuenta. En este periodo se multiplican las acciones psicóticas y la crueldad. Se sacuden las convenciones heroicas; el antihéroe lucha por su integridad y honor, pero al fracasar ve derrumbar su estabilidad psíquica. El policía regresará al centro del relato, pero sólo para dejarnos ver cómo lo destruye la corrupción de las instituciones. Para estos años la referencia literaria se hace más vaga, como reprocha la crítica francesa:

A mediados de la década de 1950 las fuentes literarias se habían 'secado completamente', y los argumentos y *mise-en-scène* no eran más que la repetición de lugares comunes.¹⁰⁷

Es también la época, sin casualidad de por medio, de la persecución macarthista que dará un duro golpe al género. Títulos importantes: *Alma negra* (*White Heat*. Raoul Walsh, 1949), regreso del gángster de los treinta, pero con una crueldad que deviene en locura; *El ocaso de una vida* (*Sunset Boulevard*, 1950), que deconstruye a la mujer fatal y muestra la podredumbre de Hollywood; *La antesala del infierno* (*Detective Story*. William Wyler, 1951); *Los sobornados* (*The Big Heat*. Fritz Lang, 1953); *Mientras duerme Nueva York* (*While the City Sleeps*. 1955) y *Más allá de la duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*. 1956), últimas películas norteamericanas del alemán Fritz Lang, director fundamental del género; *El beso mortal* (*Kiss me Deadly*. Robert Aldrich, 1955), que recupera al detective y lo muestra tan cruel como el criminal; y el epílogo del género con *Sombras del mal* (*Touch of Evil*. Orson Welles, 1958).

Este periodo es el más irregular, fundamentalmente por el giro a la derecha del gobierno de Estados Unidos. En 1947 inicia operaciones el llamado *House UnAmerican Activities Comite*, o Comisión de Actividades Antinorteamericanas, del Senado de Estados Unidos, que busca combatir supuestos brotes subversivos e 'influencias comunistas' y que sirve en concreto para acallar la crítica y movilizar a la población contra una artificial 'amenaza roja'. Describe Roman Gubern:

¹⁰⁷ Naremore, p. 53, citando la reseña de Claude Chabrol, en 1955 en *Cahiers du cinema*, sobre la película *El beso mortal* (Aldrich, 1955).

El miedo se ha apoderado de la nación y por todas partes se ven sospechosos, saboteadores, espías, quintacolumnistas. El senador Joseph McCarthy, de ingrata memoria, alentará la histeria colectiva organizando su 'caza de brujas', que alcanzará a algunos de los intelectuales más prestigiosos del país. Los dardos apuntan ahora hacia Hollywood. La Comisión de Actividades Antinorteamericanas realiza una investigación inquisitorial sobre las ideas y creencias políticas de las gentes del cine. Hoy, con la perspectiva que otorga la distancia histórica, puede medirse la envergadura de aquel disparate del que lo menos que puede decirse es que honra muy poco a los principios de la democracia estadounidense.¹⁰⁸

El absurdo se apodera de Hollywood que busca en sus películas alusiones, dobles sentidos, imágenes, que a criterio de la Comisión dirigida por McCarthy constituyan propaganda comunista. No faltan las voces de protesta (Humphrey Bogart, Thomas Mann, William Wyler, John Huston, Charles Chaplin), pero muy pronto son acalladas con la amenaza de ser juzgados e incapacitados para volver filmar.

Los interrogatorios abarcan todo Hollywood, de Gary Cooper a Jack L. Warner, vicepresidente de la Warner Bros. Decenas de personas son encarceladas por negarse a responder a los interrogatorios (Dalton Trumbo, Dashiell Hammett), muchos se exilian (Jules Dassin, Orson Welles, Joseph Losey, Charles Chaplin), pero otros sucumben y delatan a antiguos militantes del Partido Comunista estadounidense (Edward Dmytryk, Elia Kazan, Frank Tuttle).

La ambigüedad característica del cine negro permite que la crítica, tan desoladora como justificada, se esconda tras la metáfora y se muestre como una simple historia de asesinos, policías y locos. No hay una campaña directa contra el cine negro e incluso puede convertirse en trinchera para los acosados por la Comisión, pero también se hace susceptible de servir al sistema que antes ha criticado, con cintas con ribetes negros, pero apolíticas e incluso reaccionarias. Los años cincuenta poco a poco dejan de ser fértiles para la corriente negra, la campaña de McCarthy ha hecho mella en la sociedad estadounidense:

¹⁰⁸ Roman Gubern, p. 300.

Como demostró el surgimiento de McCarthy y Eisenhower, los norteamericanos estaban ansiosos por ver una mirada más burguesa de sí mismos. El crimen tuvo que mudarse a los suburbios. El criminal se puso un traje gris de casimir y el policía peatón fue remplazado por una 'unidad móvil' que cruzaba la vía rápida. Cualquier intento de crítica social tuvo que ser sofocado en absurdas afirmaciones del *American way of life*.¹⁰⁹

El ocaso del género no termina con la corriente negra que aún navegará en el cine estadounidense posterior –de *A sangre fría* (*In Cold Blood*. Richard Brooks, 1967) a *Los Ángeles al desnudo* (*L. A. Confidential*. Curtis Hanson, 1997), pasando por *El Padrino* (*The Godfather*. Francis Ford Coppola, 1972) y sus secuelas, y *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*. Quentin Tarantino, 1994).

La atmósfera *noire* sirve como vehículo expresivo a otras cinematografías en la época: *Larga es la noche* (*Odd Man Out*, 1947), *El otro hombre* (*The Man Between*, 1953) y, sobre todo, *El tercer hombre* (*The Third Man*. 1949), cintas inglesas de Carol Reed que remite a los temas y la atmósfera del cine negro. En Francia, cuna de la intelectualización del cine negro, Jules Dassin (repatriado por el Macarthismo) filma *Rififi entre los hombres* (*Du rififi chez les hommes*, 1955), mientras que el debutante Henri-Georges Clouzot muestra en negro sus cintas: *Crimen en París* (*Quai des Orfèvres*, 1947), *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, 1952), *Las diabólicas* (*Les diaboliques*, 1954) y *Los espías* (*Les espions*, 1957). Con la llegada de la Nueva ola, el cine negro se convertirá en recurso, referencia o pretexto para muchas de las películas de la nueva generación de cineastas franceses:

Los posteriores directores europeos de cine de arte –entre los que se cuenta no sólo a Godard o Truffaut sino también a Resnais en *El año pasado en Marienbad* (1961), Wenders en *El amigo americano* (1977) y Fassbinder en *El soldado americano* (1970)- veían el cine negro como una forma en vías de desaparición que podía deconstruirse o tener una metamorfosis; podía conservar su filo psicológico y social, pero necesitaba ser tratado con una distancia introspectiva.¹¹⁰

¹⁰⁹ Paul Schrader, p. 51.

¹¹⁰ Naremore, p. 54.

III. III.- VARIACIONES DE LOS CONCEPTOS DE ANTIHÉROE Y ANTIHEROÍNA EN EL CINE EN RELACIÓN CON LA LITERATURA

El cine negro recupera al antihéroe de la estereotipización que supone la fórmula agotada del cine de gánsteres; nutre de nuevos personajes y les crea personalidad, complejidad psicológica que los pone a resguardo, un buen tiempo, del estereotipo.

El primer antihéroe del cine negro (sin contar al gánster, negro en ciernes) es el detective privado, justo como su símil en la narrativa *hard boiled*. Concebido como un solitario feroz, pesimista, crítico y escéptico de los agentes de la ley, la mayoría de las películas de la primera etapa del género negro alimentan el arquetipo que, no obstante, pronto es reducido a sus características más visibles: la gabardina de alta solapa, el gesto duro y la sonrisa cínica.

En *El halcón maltés*, John Huston¹¹¹ presenta a *Sam Spade* como un romántico desconfiado del amor. Humphrey Bogart nutre a su personaje, le inyecta vida y hace creíble al *private eye* calculador, cínico, frío y dominado por la soberbia.

Spade es un misántropo que se sabe insignificante en el mundo y por ello se sube a un pedestal desde el que ve a quienes lo rodean; la única forma de mantenerse con vida es reduciendo a los otros. En la primera escena del filme, Huston nos presenta a su personaje mientras se prepara un cigarro con el tabaco de una pequeña bolsa; en el rostro de *Spade* hay una sonrisa, un gesto amable: su interacción más sincera y real es consigo mismo.

Spade desprecia a *Miles Archer*, su socio, a tal grado que tiene como amante a la esposa de éste, mujer que le resulta estorbosa. Sólo con *Effie* se muestra sincero, incluso le presta su bolsa de tabaco, pues sabe que su secretaria no representa competencia en su lucha por la vida.

¹¹¹ John Huston (1906-1987) es hijo del actor Walter Huston. Fue boxeador, periodista y guionista antes de su labor como director. Su obra está marcada en lo estético por su interés por la pintura, y en lo narrativo por su reflexión acerca del fracaso personal.

Brigid logra el apoyo de *Spade* al fingirse indefensa, de tal forma *Spade* puede sentirse como el benefactor que se inclina para ayudar a una pobre mujer. Pero cae en la trampa —no montada por *Brigid*, por cierto-, se enamora. *Spade* cae del pedestal donde se esconde y queda al nivel de la mujer.

El amor, dice Erich Fromm, es la solución plena al problema de la separatidad,¹¹² que nos hace sentir como autómatas en una sociedad anómica, masificada e injusta. La única forma de transformar nuestra existencia, es a través de la unidad con otra persona por medio del amor. El amor se erige como la solución a la desolación, al destino trágico y a la vida oscura que envuelve al antihéroe.

Pero el detective cierra los ojos al amor. En los últimos minutos de la cinta *Spade* decide entregar a *Brigid* a la policía. Se confiesa enamorado, incluso dice que de haber conseguido el dinero se habría realizado su unión, pero en la miseria es imposible la confianza entre los dos. En el seno de una sociedad anómica, primero se garantiza la riqueza, sólo entonces es posible pensar en el amor. La última escena muestra a *Brigid* cubierta por el enrejado del elevador. *Spade* sale a cuadro y el elevador descende, de nuevo él está arriba, pero de inmediato baja por una escalera, regresa al mundo anómico y cruel donde siempre ha vivido.

En 1944, Otto Preminger¹¹³ dirige *Laura*, adaptación de la novela de Vera Caspary. La cinta explora los caminos de la corriente de psicología criminal que prosperará en el género negro durante la posguerra. La cinta tiene como eje a *Laura*, quién dista de ser una mujer fatal; no obstante, su independencia y cierto oportunismo desatan la ira y los celos de *Waldo Lydecker*, misógino y pomposo periodista, por sus constantes amoríos con sujetos más apuestos que confiables.

La película mantiene una narración aletargada, como si todo se tratara de un sueño, de una fantasía (la narración en *off* de *Waldo* contribuye a esa atmósfera). El

¹¹² Erich Fromm, en *El arte de amar*, introduce el concepto de separatidad que significa "conciencia de sí mismo como entidad separada".

¹¹³ El austriaco Otto Preminger (1906-1986) llega a Estados Unidos en 1935, precedido por su prestigio de actor y director de teatro. Su obra liga la elegancia y el cinismo en un intento por desnudar las pasiones humanas.

teniente *McPherson* está encargado de investigar el asesinato de *Laura* y en el camino *Waldo* revela su relación de mecenazgo con la joven y deja ver el amor que le tenía, mismo que ella despreciaba. A través del conocimiento de *Laura* y de la imagen que le ofrece una pintura, *McPherson* se enamora. Una noche la joven reaparece en su departamento y sorprende a todos: asesinaron a otra mujer y la confundieron con *Laura*. La reaparición posibilita el enamoramiento entre *McPherson* y *Laura* que acabará por provocar un nuevo ataque de celos y otro intento de *Waldo* para matar a *Laura*, frustrado por el disparo a tiempo del teniente.

La cinta recoge el avance femenino en la sociedad estadounidense. *Laura* es una mujer trabajadora que vive sola en un departamento. No obstante, consigue el éxito completo cuando se liga al famoso periodista *Waldo Lydecker*. *Laura* juega a ser la pupila, a dejarse crear para el triunfo, pero sin someterse. Ella se aprovecha del viejo *Waldo*, saca provecho a sus influencias y enseñanzas para conseguir afianzarse en la empresa de publicidad donde trabaja. Ratifica su independencia de *Waldo* con cada uno de los amoríos que mantiene. La cámara nos muestra la sombra de *Laura* con un hombre, por la ventana de su departamento, que *Waldo* observa desde la calle en medio de una tormenta de nieve.

La segunda parte del filme muestra la evolución del amor entre el teniente y la misma *Laura*. No hay doble intención en la joven; por una vez, la ambición y la honestidad coexisten en un personaje. Los falsos culpables van desapareciendo y *Waldo* se va descubriendo como el asesino. El hombre no ambiciona riqueza, sino el amor de la joven. Paradójicamente, ahora que el estatus y la posición económica están asegurados el amor se niega. La incapacidad para alcanzarlo se traduce en insania o destrucción, dice Fromm,¹¹⁴ *Waldo* canaliza su necesidad de unión a través de la destrucción del objeto amado.

¹¹⁴ Erich Fromm, ob. cit., p. 28.

El mismo 1944 es el año de *Pacto de sangre*, película de Billy Wilder¹¹⁵ que consolida a los amantes malditos y a la mujer fatal *noire*. Siguiendo la trama básica planteada por James M. Cain en su novela *Double Indemnity*, Wilder desarrolla el tema de la desigualdad de relaciones entre *Walter Neff*, el anodino agente de seguros, y *Phyllis Dietrichson*, la mujer fatal que lo seduce e incita al asesinato, o entre *Walter* y *Barton Keyes*, investigador de la agencia de seguros. Para contar su historia, Wilder se vale del *flashback* y la narración en *off* para ir mostrando la planeación del asesinato y la autodestrucción del propio *Neff*, que cuenta todo a *Keyes* a través de un dictáfono.

Neff y *Keyes* son parte del engranaje de una gran compañía aseguradora. A la empresa le interesa vender seguros y luego no tener que pagarlos; “embaucar al cliente”, como en la cláusula de doble indemnización en accidentes de tren. *Keyes* es un tipo sagaz, pero todo su intelecto está encaminado a proteger a la Compañía, a sus captores, a los burgueses escondidos detrás de la firma. Se conforma con lo que es y respeta la honorabilidad del mundo burgués; no se siente solo pues se siente parte de la empresa a la que dedica su vida. No necesita el amor; una sola vez estuvo a punto de casarse, pero la desconfianza lo movió a investigar a su novia y descubrir que no era lo que él creía.

En cambio *Neff* es el antihéroe, un ambicioso inconforme con su vida de simple vendedor de seguros. Envidia la inteligencia de *Keyes*, jerárquicamente superior. Son amigos, pero para *Neff* el otro es el competidor, contra quien hay que luchar para conseguir una mejor posición. Su plan con *Phyllis* se le presenta como la oportunidad de destruir a *Keyes* y de paso superar su soledad con el amor de una mujer sexualmente atractiva.

Neff queda prendado de *Phyllis* desde la primera vez que la ve, luego centra su atención, su deseo sexual en la esclava que ella luce en un tobillo. La reducción

¹¹⁵ El austriaco Samuel Wilder (1906-2002) inicia como guionista en Alemania, antes de trasladarse a Hollywood en 1933. Ironía, humor negro, desencanto, desilusión y crítica son constantes en su obra de director y guionista.

del objeto de deseo a un fetiche es similar al que representa el halcón maltés en la película de Huston, “hecho del material del que se hacen los sueños” como lo describe el personaje de Humphrey Bogart.

El razonamiento de *Neff*, que incide en la emoción y el sentimiento de complicidad que el personaje despierta en el espectador, parece ser: es justo quitarle cien mil dólares a una compañía que basa su ganancia en el engaño y los líos judiciales.

Engañarlos a “ellos”, como *Neff* identifica a los burgueses detrás de la compañía de seguros, es el medio que conducirá a ser luego aceptado por ‘ellos’, los felices, los poderosos.

Pero descubrir la traición romántica de *Phyllis* hace que *Neff* destruya todo lo logrado. La posibilidad del amor se aleja y sólo queda, otra constante en el género y la corriente negra, la violencia y la destrucción del otro. *Phyllis* se desploma por los disparos de *Neff*, que la mira caer con satisfacción, casi con lujuria. Amor y violencia son opuestos que se complementan y suplen.

Ya en plena posguerra, Jacques Tourneur¹¹⁶ filma *Traidora y mortal* (1947), cinta negra que recoge a la mujer fatal y la pone en el vértice de un triángulo amoroso con un gángster y un detective. Finalmente no es ella quien controla la situación, sino un destino empeñado en destruir a los antihéroes.

La cinta comienza en un pueblo de las montañas, *Jeff* es dependiente en una gasolinera y enamora a una joven. Pero el pasado regresa de la mano de *Witt Sterling* que lo localiza y le pide cuentas de una traición sucedida diez años atrás. *Jeff* cuenta a su novia, en *flashback*:

Witt contrata a *Jeff*, detective por ese entonces, para localizar a una mujer, *Kathy*, que intentó matarlo y le robó cuarenta mil dólares. *Jeff* la encuentra en Acapulco, México, pero se enamora y decide huir con ella. Todo iba bien en el

¹¹⁶ El francés Jacques Tourneur (1904-1977) llegó a Estados Unidos en 1913 con su padre, el también director Maurice Tourneur. Su especialidad es crear atmósferas cargadas, cercanas a lo onírico, como lo demostró desde su clásico *La mujer pantera* (1942).

ambiente idílico que representa Acapulco, aunque la lluvia constante puede parecer un presagio; tan pronto salen de ahí y regresan a California, las cosas se complican. *Fisher*, antiguo compañero de *Jeff*, descubre a la pareja y los chantajea, en medio de una pelea entre los dos hombres, *Kathy* mata a *Fisher* y escapa.

Diez años después, *Jeff* se reencuentra con *Witt* que ahora vive con *Kathy*. *Witt* quiere vengarse y encuentra la forma a través de una intriga para recuperar unos documentos que lo comprometen con el fisco. Todo se sale de control y acaba con el asesinato de *Witt* a manos de *Kathy* y la muerte de ésta y *Jeff* dentro de un auto en marcha.

La cinta es un muestrario de los personajes negros. En ella conviven el gángster, el detective, la mujer fatal e, incluso, el policía, que sigue la pista al gángster y que al final se quedará con el amor de la novia de *Jeff*.

De nuevo, el ingenio del detective lo hará controlar la situación, pero se enfrenta a la antiheroína, la que ya antes lo traicionó y que ahora pacta con otro matón para eliminarlo. No hay nada que la detenga, más que el intercambio de balas propiciado por *Jeff*, sacrificio que lo liberará de un mundo que lo enreda y no le deja salidas. Antes las buscó a través del amor, pero el pasado regresa para recordarle que no hay futuro.

Witt es el gángster asesino y aburguesado que mira las intrigas desde su mansión en medio del bosque. Su única preocupación es recuperar unos documentos que pueden destruir su máscara de respetabilidad frente a sus colegas, los burgueses dentro de la ley. Es, asimismo, un misógino que no puede controlar la pasión que siente por *Kathy*, su asesina después de todo.

Para 1953 los peores años del Macarthismo han pasado, pero aún hay oportunidad para la atmósfera negra y la crítica tras la metáfora. Fritz Lang¹¹⁷ filma *Los sobornados* y cuenta la historia de *Dave Bannon*, un honesto y clasemediero

¹¹⁷ El judío alemán Fritz Lang (1890-1976) participó en el esplendor del Expresionismo. Sale de Alemania por el nazismo y se establece en Estados Unidos. Sus preocupaciones narrativas giran en torno al individuo y su lucha contra un medio ambiente adverso.

policía que se ve envuelto en un caso de corrupción que abarca a los altos mandos de la institución policiaca, comprados por el gángster *Mike Lagana*.

El suicidio de un policía hace que *Bannion* tome el caso, pero luego, tras un altercado con *Lagana*, su esposa es asesinada. La investigación de *Bannion* se hace venganza que logra ejecutar gracias a *Debbie*, amante del lugarteniente de *Lagana*, despechada y desfigurada por el matón. Al final *Bannion* recupera su placa policiaca.

Bannion es el policía visto por el burgués como un mal necesario. La cinta muestra al agente en su pequeña casa con una esposa amorosa y una hija tierna. El sentido del deber —la pertenencia a la institución— lo hacen meterse más al fondo de lo que el burgués espera. La corrupción y las componendas extralegales son parte importante de la maquinaria capitalista y cualquiera que ponga en riesgo este mecanismo debe ser eliminado. Por eso muere la esposa de *Bannion* en la explosión del auto del agente. Antes hemos visto a *Bannion* irrumpir en la lujosa mansión de *Lagana*. El gángster lo recibe en bata, mientras en otro salón, al fondo, se alcanza a ver un grupo de adolescentes bailando: la hija de *Lagana* tiene fiesta, se divierte la nueva generación burguesa, la que finalmente usufructuará la respetabilidad ganada con corrupción.

Será la antiheroína, *Debbie*, la que ayude a *Bannion* en su venganza. La joven, ambiciosa y sensual, es víctima de su amante, *Stone*, gángster que la desfigura con café hirviendo. El odio convierte a *Debbie* en el arma contra los gángsteres. De nuevo la mujer fatal, la debilidad de los hombres, los destruye. *Debbie* mata a la mujer que esconde la evidencia principal contra *Lagana* para luego morir acribillada, después de desfigurarlo, por *Stone*. La antiheroína cumple su destino trágico. *Bannion* regresa a una, supuestamente, depurada policía. Ha regresado, sin darse cuenta, a la conformidad con el mundo burgués e injusto que antes destruyó su pequeño mundo idílico. Sin amor que lo libere de su soledad, quién sabe si *Bannion* no terminará como otros ejemplos del género.

Para el final de los años cincuenta, el género negro se va diluyendo en medio de los nuevos tiempos, en 1958 Orson Welles¹¹⁸ celebrará el final con una cinta tan estilizada como crítica: *Sombras del mal*.

En su película, Welles enfrenta a dos policías, uno mexicano, *Vargas*, y uno estadounidense, *Hank Quinlan*, en busca de un asesino en la frontera. *Quinlan* destruye el estereotipo del policía como agente de la ley y lo muestra viejo, alcohólico, cruel, corrupto y desilusionado de la vida por el asesinato de su propia esposa. Frente a esas características opone una sagacidad que lo lleva a descubrir al asesino. Por otro lado, *Vargas* es joven, honesto, pero no cuenta con la inteligencia de *Quinlan*, aunque al final contribuya a la destrucción final del viejo policía.

La única que conoce el secreto de la amargura de *Quinlan* es *Tania*, especie de adivina con quien mantiene una relación ambigua que podría ser amor, de no ser por la atmósfera de fracaso en que *Quinlan* y toda la película están sumergidos.

El ambiente en *Sombras del mal* condensa el estilo negro y puede verse como un muestrario de la estética negra que va desde el magnífico plano-secuencia inicial a los planos fragmentados de la persecución final en medio de la oscuridad en la que *Quinlan* morirá. *Tania* presencia su muerte, el cumplimiento del destino, y luego se aleja por un puente, de regreso a las sombras.

La agonía y muerte de *Quinlan* en el agua muestran qué lejos ha llegado el cine en relación con la literatura. La dialéctica propicia que el lector contemporáneo de novelas policíacas imagine las tramas entre la borrasca y la oscuridad de la negra atmósfera filmica.

¹¹⁸ Orson Welles (1915-1985) es el arquetipo del genio frustrado. Legó a Hollywood una nueva concepción del cine, para luego ser víctima de presiones económicas del sistema de estudios, y luego presiones políticas que lo alejarán de su país y afectarán su carrera como director.

III. IV.- PROCESO DE ESTEREOTIPIZACIÓN DE LAS FIGURAS DEL ANTIHÉROE Y DE LA ANTIHEROÍNA

El arquetipo es el modelo con que los seres humanos clasificamos nuestros anhelos, dice Edgar Morin:

Lo imaginario se encuentra según arquetipos: existen modelos-patrones del espíritu que ordenan y clasifican los sueños, y especialmente los sueños racionalizados, que vienen a ser los temas novelescos o míticos. Reglas, convencionalismos y géneros artísticos imponen a las obras culturales su estructura exterior, mientras que situaciones-tipo y personajes-tipo le proporcionan su estructura interna.¹¹⁹

Empero, cuando el arquetipo se pone al servicio de la cultura de masas, y el cine es el medio masivo por excelencia, se simplifica hasta convertirse en un estereotipo.

El cine es industria jerarquizada y basada en el lucro. El director y el equipo artístico a su cargo están sujetos a una burocracia que, en última instancia, decide la pertinencia económica y política del proyecto. Las cintas deben tener características estándar, la mayoría de las veces con fórmulas probadas, para servir como productos de consumo; pero también necesitan ser novedosos para ser rentables, de tal forma se echa mano de arquetipos (la mayoría de la literatura) que se repiten, con ligeras variantes, de película en película, constituyéndose en estereotipos.

El estereotipo (del griego *estéreo*, firme, sólido, y el latín *tipo*, carácter esencial) es "un modelo de vida formalizado, opuesto al cambio y a la renovación que se mantiene a pesar de su posible incongruencia."¹²⁰ Los estereotipos son imágenes falseadas, la reducción del arquetipo a su representación más simple: la valentía del héroe y la virginidad de la heroína. Esta reducción permite la exacerbación de los públicos y la satisfacción en la simplificación del sueño.

El estereotipo se afianza por la costumbre y los intereses de quienes los propagan y reproducen. De esta forma, la heroína es virgen porque así ha sido desde

¹¹⁹ *El espíritu del tiempo*, p. 34., loc. cit. en Francisco Gomezjara, ob. cit. p. 128. El concepto de arquetipo se aclaró desde el capítulo I.

¹²⁰ Francisco Gomezjara, ob. cit., p. 129.

tiempos inmemoriales y porque así conviene a una sociedad patriarcal. En tal contexto,

el cine, como agente de comunicación masiva, ha adquirido una importancia mucho mayor que cualquiera de las artes gráficas... [lo que] ha traído consigo la formación de un nuevo tipo de público masivo al cual se influye mucho más fácilmente sobre cualquier tópico de índole social, económico, moral, etcétera.¹²¹

La estereotipización es factor importante para el ocaso del cine negro como género. La reducción de sus personajes a meras figuras esquemáticas, destinadas al mercado, destruye el germen crítico, el cuestionamiento a la anomia y a la injusticia burguesas, claves para el desarrollo y vigor del género.

El fin de la guerra, el Macarthismo y el giro ideológico en la sociedad estadounidense reducen los arquetipos del género (explotados hasta la saciedad hasta la fecha) a simples maniqués. El gángster fue el primero en ser mostrado como un 'malo' resentido, que sólo se arrepentirá antes de morir. Luego el detective será el ingenioso y duro, que combate y triunfa sobre el crimen para quedarse con una mujer como trofeo. La mujer fatal es el estereotipo más simple y maniqueo: falda corta, cabello rubio y amplio escote, un cigarrillo en la mano y una copa en la otra, su misión es estorbar al detective o al policía con su sensualidad; al final puede arrepentirse y servir de premio al 'bueno' o morir. El policía, por su parte, se erige en el supremo defensor de *american way of life*, recorriendo los *freeways* en una patrulla equipada con la más alta tecnología para luchar contra los criminales. Los criminales usarán toda clase de armas y sólo buscarán desestabilizar, serán locos, 'comunistas' —con las características imaginadas a la luz de la ideología burguesa- o agentes extranjeros.

El proceso de estereotipización se da cuando el sustento social deja de servir de base al personaje planteado. El estereotipo carece de motor, se mueve por inercia, llevado a la deriva por características que antes fueron rasgos psicológicos. La virtud

¹²¹ *Idem*, p. 131.

fundamental del cine negro consiste en que detrás de sus personajes arquetípicos se percibe el flagelo de una sociedad enferma, que los marca e impulsa.

Género, corriente, movimiento, periodo o estilo visual, la categoría 'cine negro' ratifica la voluntad liberadora del cinematógrafo. Pese a la carga que le impone su vocación económica, el cine no evade, sino que exhibe y busca respuestas a las contradicciones que afligen a la sociedad que lo crea. Muy a pesar de los intereses de la burguesía, el cine negro se erige como uno de los más claros y contundentes documentos que ilustran el funcionamiento de la maquinaria social impuesta por el capitalismo.

CAPÍTULO CUATRO INFLUENCIA DEL CINE NEGRO EN EL CINE MEXICANO

El destino del cine mexicano ha estado indisolublemente ligado al cine estadounidense. Las influencias económica y artística norteamericanas han marcado el modo de ver y hacer el cine; el cine negro no es la excepción. El cine nacional recupera una y otra vez elementos, temas, detalles, personajes y ambientes, siempre procurando, con fortuna desigual, adaptarlos a la realidad del país.

IV. I.- ANTECEDENTES

Antes de que Gabriel Veyre, enviado de los Lumière, llegara a México para mostrar el cinematógrafo, ya se conocía el kinetoscopio de Edison que mostraba imágenes en movimiento en una caja con un visor; incluso circulaba una vista de un duelo de cuchillos entre dos mexicanos, artistas de la compañía circense de *Buffalo Bill*: antes de que el cinematógrafo llegara al país, ya existía la primera vista protagonizada por mexicanos.

Al igual que en el resto del mundo, el cinematógrafo francés borró del escenario al kinetoscopio. Gabriel Veyre, representante de la casa Lumière, llega a México en 1896 y pronto se asocia con otro francés radicado en el país, Ferdinand Bon Bernard.¹²² De inmediato presentan el invento al presidente Porfirio Díaz y el 14 de agosto de 1896 se realiza la primera exhibición pública en el número 9 de la calle de Plateros, en el entresuelo de la Droguería Plateros.

Veyre y Bon Bernard toman vistas en el país durante el resto del año, muchas de las cuales muestran a Díaz en diversas circunstancias. En total se tienen registradas 26 vistas filmadas con el cinematógrafo Lumière. Ese mismo año llegan a México unos enviados de Edison que toman vistas y las exhiben con un invento llamado vitascopio, patentado en Estados Unidos.

¹²² Juan Felipe Leal, *et. al. Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*. UNAM, México, 1993, p. 12.

Ignacio Aguirre, empresario mexicano, obtiene autorización para exhibir el material Lumière y pronto el ejemplo se multiplica por todo el país; pero la necesidad de nuevo material incide en las primeras vistas hechas por mexicanos. El carácter de la producción y exhibición tiene por la época un carácter trashumante, nómada, que lleva de pueblo en pueblo el invento, para aprovechar el asombro inicial de un público virgen a las imágenes en movimiento.

Las primeras vistas mexicanas tienen vocación documental, pero en 1901 el ingeniero Salvador Toscano trae a México las vistas del francés Georges Méliès, lo que muestra al público y los camarógrafos mexicanos las posibilidades de la ficción.

Desde su llegada a México, el uso del cinematógrafo está marcado por la situación social del país:

Los primeros cineastas mexicanos eran por lo general hombres de clase media que se acogían a la objetividad supuesta en el cine documental: eran los hechos los que hablaban, no ellos. Sin embargo, cabe presumir que sus testimonios de la vida política y social mexicana tendían al halago del poder y el desconocimiento de los conflictos nacionales.¹²³

Acontecimientos como la huelga de Cananea, Sonora y la masacre en Río Blanco, Veracruz, fueron ignorados por los primeros tomadores de vistas.

La Revolución permite el desarrollo de importantes camarógrafos que se convierten en testigos de las campañas de las diferentes facciones. Mientras tanto, el cine de ficción comienza a ser experimentado. Si bien los enviados de Lumière ya habían filmado un duelo con actores, será Salvador Toscano, en 1899, el primer mexicano en filmar ficción, al tomar una versión teatral de *Don Juan Tenorio*. La búsqueda de diversificación del cinematógrafo es similar a la que se da en todo el mundo y la multiplicación de las salas de cine en la ciudad de México muestra el avance del cine como espectáculo.

En 1916 se filma el primer largometraje de ficción, la cinta yucateca *1810 o ¡los libertadores!*, realizada por Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol

¹²³ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*. Ediciones Mapa, CONACULTA, México, 1998. p. 24.

Sansores, apoyados por el gobierno progresista del general Salvador Alvarado. Los mismos realizadores hicieron *El amor que triunfa*, antes que en la capital del país se filmara el largometraje *La luz*, dirigida por un tal J. Jamet, seguramente un seudónimo.

Por esos años, en Estados Unidos la producción es copiosa y lo mexicano se mira en forma despectiva; numerosos *westerns* de la época muestran al villano mexicano como el prototipo de la amenaza externa, sobre todo a raíz del asalto de Pancho Villa al pueblo de Columbus, Nuevo México, en 1916. El estadounidense, a su manera, también se nutre de la vecindad con México.

Cuando Hollywood inventa y patenta el *star system*, el incipiente cine mudo nacional decae. Habrá que esperar la llegada del cine sonoro para que una industria cinematográfica mexicana sea posible.

En 1929 se filman las primeras cintas sonorizadas y en 1931 nace el cine sonoro con *Santa*, del español Antonio Moreno. Dice Carlos Monsiváis:

El cine sonoro en México emerge deseoso de primeras figuras, rostros que catalicen a una comunidad, costumbres que apenas creadas se ostenten como tradición ancestral, lechos barrocos donde triunfe la opulencia. La primera certeza es la primera limitación: sólo las 'estrellas' formarán, retendrán y acrecentarán al público, el argumento es lo de menos, la realización no importa. Se dispone de una enorme ventaja inicial: la ausencia de subtítulos, que permite captar a las masas analfabetas.¹²⁴

Frente a la competencia de Hollywood, la incipiente industria se vale del idioma, el folclor y el melodrama para arraigarse en una población pauperizada. Otra arma es el ejército de directores, camarógrafos, productores y actores que deslumbrados por la refulgencia de "La Meca del cine", han acudido en masa a formarse, a aprender el sentido de la narración, la puesta en escena, las tácticas publicitarias. Con ellos es posible construir la ilusión de un cine mexicano.

¹²⁴ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, p. 1051.

IV. II.- LA VOCACIÓN MELODRAMÁTICA

El melodrama es el fundamento sobre el que descansa el aparato industrial del cine mexicano desde su origen con la primera película sonora, *Santa*. Según Emilio García Riera, el melodrama es “la prioridad de las razones del corazón sobre las de la inteligencia, y aun la exclusión de éstas por las primeras.”¹²⁵ El melodrama a la mexicana se erige en metagénero que concentra buena parte de la filmografía, a la vez que es poderosa influencia en el resto de las propuestas genéricas.

La razón de ser del melodrama hay que rastrearlo desde las tragedias clásicas, pero su origen tiene lugar:

En el siglo XVI, en Florencia, entre los círculos cultos que pretendían retomar el ‘hablar cantado’ de la tragedia griega, en contraposición a la polifonía y al contrapunto, que hacían ininteligibles los textos. Esa vuelta a la pureza de la tragedia griega –reacción típica del Renacimiento–, restituye el sentido del espectáculo y la concentración temática en dramas individuales y sentimentales perdidos con el canto litúrgico, contra el cual se reaccionaba.¹²⁶

La tradición propiamente melodramática viene del romanticismo literario del siglo XIX, luego reducido por el melodrama popular victoriano a un compendio de actitudes exageradas completamente ajenas a las dificultades de la vida real que pretendía representar. La corriente literaria naturalista nace como oposición al melodrama romántico, que desde entonces carga con el desprestigio que hoy le conocemos. No obstante el Naturalismo, con sus afanes de dar un tono refrenado a sus historias, acaba por alimentar y dar contrapunto, base humana, a las tramas melodramáticas.

La fuerza del melodrama se encuentra en su capacidad catártica de generar autocompasión, sentimiento que nos hace tolerable la existencia. Cuando asistimos a una sepelio “no sentimos pena por un cadáver: nos apenamos por nosotros mismos, privados de alguien a quien quisimos. Y en el fondo yace el temor por nuestra propia

¹²⁵ *El cine y su público*. Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 18.

¹²⁶ Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. UNAM, México, 1995, p. 21.

muerte, razón de más para la autocompasión.”¹²⁷ El llanto que derramamos nos resulta un paliativo, remedio circunstancial y efímero, pero alivio a la soledad.

Las características del melodrama son: su oscilación entre la piedad y el temor, el sufrimiento y el miedo –racional o irracional- a quien representa la amenaza; la exageración, según lo que entendemos por normal, de los gestos, actitudes, acciones y situaciones; los diálogos retóricos, rebuscados y sentimentales; el maniqueísmo en la construcción de sus personajes –con la constante del triunfo final del bien sobre el mal-, y su notoria pretensión moral.

El problema con el melodrama, contribución innegable a la mala fortuna del término, es su utilización masificada y moralizante. El melodrama se convierte en instrumento de dominación en la medida que presenta lo que la burguesía entiende por moral y buen comportamiento social. Al igual que el melodrama victoriano, el melodrama masificado contribuye a encapsular, distorsionar, exagerar y, por ende, deshumanizar lo que en principio –se afirma- representa. El cine, junto al resto de los medios masivos, vehículos fundamentales del melodrama en el siglo XX, contribuye a la falsa y perversa premisa de melodrama como ‘la vida misma’.

El cine mexicano puede verse como ejemplo del tratamiento perverso del melodrama:

Desde su génesis, el mexicano ve en la exaltación de la moral tradicional no tanto el mensaje propiciatorio como su cordón umbilical, su tierra firme. Engaño y honestidad al mismo tiempo: la insistencia en la culpa como la atmósfera que respiramos, la moraleja recae sobre quien transgrede... y acude la visión complacida y satisfecha de las oportunidades del pecado. El melodrama viene a ser el continuo agente de las relaciones públicas de la virtud y el vicio (de la épica nacional y el drama íntimo), teatralización infatigable de los sentimientos y halago de las respuestas instintivas.¹²⁸

El melodrama aprovecha la catarsis para manipular, a través de situaciones y personajes estereotipados, al espectador y hacerlo creer que sus dificultades reales tienen referentes en la pantalla y que la solución a los problemas de toda índole –con

¹²⁷ Eric Bentley, *La vida del drama*. Paidós, México, 1987, p. 188.

¹²⁸ Carlos Monsiváis, op. cit. p. 1050.

la economía en el centro- está en la reproducción de conductas favorables a la explotación.

En el reino del analfabetismo real sin otra educación para la libertad que la esperanza brumosa y vaga de algo aún más indefinido, el mexicano se enfrenta al cine con un solo prejuicio de por medio: la desconfianza natural ante las sombras. El prejuicio se disipa, la oscuridad se tornó pedagogía.¹²⁹

A la distancia, pese al panorama tan adverso que ofrece la industria mexicana del cine, es posible encontrar atisbos de crítica social, referencias a la situación política o, incluso, de sexualidad abierta en cintas mexicanas. El cine en México fue hecho por hombres de diferentes clases sociales, de vocaciones intelectuales y políticas diversas, con formas de ver y de pensar el cine que establecieron dialéctica y contribuyeron a alimentar al cine mexicano, como entelequia cultural y artística. Con esta salvedad, no es de extrañar que incluso el melodrama cinematográfico mexicano haya llegado a ser —en numerosas películas- vehículo de lo sublime o de la transgresión.

IV. III.- INFLUENCIA DE LA CORRIENTE NEGRA EN EL CINE MEXICANO

La corriente negra llega al cine mexicano en la medida en que el país se adapta al sistema capitalista. El nacimiento de la burguesía posrevolucionaria va marcando la vocación urbana de un país antes rural. La ciudad se vuelve aspiración de modernidad en la mente burguesa y realidad de miseria e injusticia. La atmósfera negra es vehículo para expresar esa ilusión, primero, y la realidad después, con el auge de la economía y la corrupción en el Alemanismo (1946-1952) —no es casual que en esos años se concentre la mayoría de los buenos ejemplos de cine mexicano de influencia negra.

A mediados de los años cuarenta la ciudad de México padecía los extremos de una modernidad que ampliaba la división entre pobres y ricos tal y como el cine se empeñaba en documentar; no obstante, los cambios eran notorios. Las calles sin pavimentación y mal iluminadas parecían quedar en el olvido, así como los numerosos grupos de indigentes y

¹²⁹ *Idem*, p. 1057.

pendioseros que 'afeaban' el centro de la ciudad a principios de esa década y a su vez, los 'flamantes' policías de barrio aportaban una sensación de tranquilidad al ciudadano económicamente activo de aquellos años... Los contrastes recorrían un largo y sinuoso camino que iba de las lujosas mansiones de Las Lomas y El Pedregal a la zona de la Candelaria de los Patos.¹³⁰

La corriente negra que el cine mexicano asimila de la pantalla estadounidense no siempre sirve para ilustrar las desigualdades de la época; peor aún, son poco frecuentes las cintas negras que constituyan una crítica al sistema y que ahonden en las causas que empujan a los personajes al crimen y la autodestrucción, en parte por el talante burgués de la industria y, en gran medida, por la censura de un gobierno atento a custodiar su fachada de 'revolucionario'. Muchas de las cintas con características negras sirven, con mucho, para alimentar el melodrama más ortodoxo y reaccionario. No obstante, en el conjunto es posible advertir el germen negro, a veces involuntario, con toda su carga crítica a un sistema que en México se vive con particular agresividad.

IV. III. 1.- DIRECTORES Y PELÍCULAS INFLUENCIADOS POR LA CORRIENTE NEGRA

La banda del automóvil (Ernesto Vollrath, 1919) y sobre todo *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), ambos seriales de doce episodios, pueden ser vistos como los primeros filmes policíacos mexicanos. Los dos se centran en los asaltos de una célebre banda que en 1915 se dedica a asaltar casas de ricos, dirigidos, se cree, por el general carrancista Pablo González, quien en 1917 apoya la fundación de la empresa cinematográfica Azteca Films de Mimi Derba y Enrique Rosas.

En la cinta de Rosas se incluyen vistas documentales del fusilamiento de algunos de los miembros de la banda y en ambas el melodrama aparece en el centro de la trama. Además de la actualidad que puede verse en los orígenes de ambas

¹³⁰ Rafael Aviña, *Una familia de tantos. Una visión del cine social en México*. Sedesol, México, 2000, p.65.

cintas, es posible que algo haya influenciado las primeros aproximaciones al cine de gánsteres de D. W. Griffith en Estados Unidos.

El declive prematuro del cine mudo mexicano no da pie a mayores acercamientos a lo policiaco; no obstante, decididamente es Hollywood el que marca la pauta temática del cine mexicano. Lo más cercano en las postrimerías del cine silente es la cinta filmada en Orizaba por Gabriel García Moreno, *El puño de hierro* (1927) que trata de “problemas de toxicomanía con abundantes truculencias y lances detectivescos... [además de] un ‘malvado oriental’, un chino proveedor de opio.”¹³¹ Será hasta el cine sonoro que se avance en la asimilación de la corriente negra, aún en ciernes.

En 1934, el capitalino Juan Bustillo Oro (1904-1988) filma *Dos monjes*, cinta de atmósfera expresionista que relata la historia de un triángulo amoroso con final trágico; el decorado e iluminación pretendían “con efectos de luces y sombras, y con la deformación deliberada de objetos y perspectivas, penetrar en el mundo subjetivo de dos personajes, un cuerdo y un loco.”¹³² Un año después, Bustillo Oro dirige *El misterio del rostro pálido*, cinta también de aires expresionistas que cuenta una historia de horror algo inspirada por el cine hollywoodense. El fracaso en taquilla terminará con los experimentos expresionistas de Bustillo Oro, pero esos trabajos le servirán para acercarse a lo negro en los años cincuenta.

El alemán, crecido en Chile, José Bohr (1901-1994), dirige en 1934 *¿Quién mató a Eva?*, farsa que mezcla comedia, truculencia con la atmósfera del cine de gánsteres estadounidense. En 1935 filma *Luponini de Chicago*, primera película mexicana en presentar a un gánster y narrar su carrera delictiva; “al convertirse en gánster, Luponini aparece como el único émulo que el cine mexicano ha opuesto, en un mismo nivel y con iguales características, a *Scarface* y a *Little Caesar*, muy vivos en la retina de los cinéfilos de la época.”¹³³ La película resulta pintoresca, pero

¹³¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 63.

¹³² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 1, p. 186.

¹³³ *Idem*, p. 183.

denota la influencia de Hollywood. El mismo Bohr realiza en 1936 *Marihuana*, en el mismo tenor de *Luponini*, con una trama dramática en medio de la lucha contra una banda de traficantes. En las cintas de Bohr, aunque caóticas y delirantes, es posible advertir la ambición como motor de la trama y fin trágico, marcado por el destino, del antihéroe.

El descubrimiento de las capacidades taquilleras del folclor hizo que el cine mexicano dejara de experimentar y buscar fórmulas para dedicarse a explotar la veta descubierta por Fernando de Fuentes en *Allá en el Rancho Grande* (1936). No obstante aún puede verse el germen *noir* en *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937), interesante historia de una prostituta y su enamorado, un joven desempleado, acosados por un padrote y delincuente jefe de una banda. La cinta —con *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), tragedia con tintes expresionistas— muestra la no inusual, y afortunada en algunos casos, mezcla de atmósfera negra y cabaret que se verá en los años cuarenta, así como la atroz censura —que la mantuvo prohibida seis años—, otro factor en contra de cualquier atisbo de crítica o transgresión en el cine mexicano.

Más negra que la cinta de Best Maugard resulta *Mientras México duerme* (1938), tercera película del regiomontano Alejandro Galindo (1906-1999), historia melodramática del traficante Federico y sus líos con la policía, con clara influencia del cine de gángsteres, ya en decadencia por esos años. La cinta es reflejo de un cine que se mira en Hollywood para representar a su sociedad, un híbrido que busca adaptar una fórmula genérica sin notar la inverosimilitud que aqueja a los personajes copiados del modelo estadounidense. Pese a ello, *Mientras México duerme* es “el más notable antecedente del cine mexicano urbano, de barrio bajo, que ganaría fuerza en la siguiente década.”¹³⁴ El mismo Galindo filmaría en 1941 *Virgen de medianoche*, cinta de gángsteres en un cabaret.

¹³⁴ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 2. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, varios años (tomos 1 a 17), p. 46.

Los años cuarenta representan época de bonanza económica para la industria cinematográfica mexicana. La paralización de la producción europea por la Segunda Guerra Mundial y la involución de Hollywood, dedicado a la propaganda bélica, dieron a México la posibilidad de colocarse como el primer productor filmico de habla hispana, abastecedor de toda América latina.

La buena fortuna y los afanes cosmopolitas de un país en vías de urbanización permitieron la diversificación genérica y la ubicación urbana de sus tramas. El gallego Juan Orol (1897-1988) filma *Los misterios del hampa* (1944), melodrama con tintes de comedia involuntaria que versa sobre el gángster Álvaro; la cinta resulta simplemente “la caricatura del sueño provocado por la visión del cine hollywoodense” en Orol.¹³⁵ Del mismo estilo –humor involuntario, misoginia y melodrama vulgar- serán *El reino de los gángsters* y *Gángsters contra charros*, ambas de 1947 y protagonizadas por el mismo Orol como *Johnny Carmenta*.

La corriente negra también influirá al cine de más pretensiones. El duranguense Julio Bracho (1909-1978) se vale de la atmósfera negra para ambientar su cuarta película, *Distinto amanecer* (1943), que puede verse como el primer ejemplo de cine negro mexicano, de no ser por el final que traiciona la psicología de la antiheroína *Julieta*, interpretada por Andrea Palma, quien decide quedarse con un marido que no quiere en vez de seguir al amor de su vida, *Octavio*. Este personaje, líder sindical perseguido, bien puede ser considerado el primer antihéroe negro del cine mexicano: aunque esperanzado en la justicia burguesa, el final de la cinta sugiere, con los hampones viéndolo partir en el tren, que la travesía no ha terminado y que la desilusión pronto se apoderará de él.

El mismo Bracho da tintes negros a su melodrama psicológico *Crepúsculo* (1944): el médico *Alejandro Mangino*, enamorado de *Lucía*, esposa de su amigo *Ricardo*, intenta matar a este último y finalmente lo deja morir en la mesa de operaciones a su cargo. La cinta pretendía hacer del destino el motor de la trama,

¹³⁵ Emilio García Riera, *HDCM*, t. 3, p. 201.

pero el remordimiento de *Mangino* acaba por destruir sus posibilidades de antihéroe. Su suicidio final más parece obedecer a un último esfuerzo por no perder su respetabilidad burguesa, que al absurdo del mundo y la imposibilidad de amar. Por su parte, *Lucía* queda a medio camino, pero avanza en la consolidación de la antiheroína negra.

El arquetipo de la mujer fatal mexicana es propuesto por el veracruzano Fernando de Fuentes (1894-1958) en *La mujer sin alma* (1943), melodrama encaminado a explotar la presencia de María Félix; la cinta está alejada de lo negro, pero el cinismo y la ambición de su protagonista bien pueden ser vistos como antecedente para *La devoradora* (De Fuentes, 1946), película negra que consolida la imagen de la vampiresa ambiciosa y cínica; historia oscura e interesante que llevará a la mujer a la destrucción a manos de uno de sus amantes, quien la mata vestida de novia.

En plan más modesto, el chihuahuense Chano Urueta (1895-1979) dirige buen número de películas con tintes negros, dentro del espíritu cabaretil de la época. *Ventarrón* (1949) es la historia de un delincuente, asesino y prófugo, que al final se entrega a la policía redimido por amor. En *Manos de seda* (1951) de nuevo un ladrón de alta escuela termina en manos de la policía arrepentido de sus robos. Para *No me quieras tanto* (1949) se presenta un antihéroe cínico y duro, presionado por un traficante, que muere finalmente acribillado por la policía. En *La gota de sangre* (1949), Urueta cuenta la historia de una mujer de doble personalidad que se cree asesina, en una trama de estilo psicoanalítico y elementos de humor negro. El director, uno de los más prolíficos de la industria, ofrecerá muchos otros ejemplos que asimilan la corriente negra. Urueta resulta "un realizador menospreciado que supo explotar su vena oscura y criminal."¹³⁶

También en plan modesto, el capitalino Raúl de Anda (1908-1997) dirige *Ángeles del arrabal* (1949), melodrama con argumento del mismo De Anda y

¹³⁶ Rafael Aviña, ob. cit., p. 68.

adaptado por Fernando Méndez. La película muestra buenas escenas de violencia en medio de una trama con madre cabaretera e hijo delincuente. Lo mejor de la cinta resulta ser 'el *Suavecito*', padrote interpretado por Víctor Parra. En la cinta, el personaje muere ahogado, pero será resucitado por el michoacano Fernando Méndez (1908-1966) en *El suavecito* (1950), excelente melodrama negro que presenta a Roberto 'el *Suavecito*' como el antihéroe que igual golpea a sus mujeres que lleva serenata a su mamá para reparar el olvido del día de su santo. Dice Tomás Pérez Turrent:

[En] la secuencia final el tono y la textura pertenecen al mejor cine negro norteamericano. La noche, el silencio, el ruido de los pasos, el hombre acosado; el pavimento mojado, los grises, los negros (admirable fotografía de Manuel Gómez Urquiza), los encuadres y posiciones de cámara que van construyendo el clima y la tensión.¹³⁷

El mismo Méndez dará tintes negros a sus melodrama *La mujer desnuda* (1951) y *As negro* (1953) y a sus cintas de horror *Ladrón de cadáveres* (1956), *El vampiro* y *El ataúd del vampiro* (1957).

Dentro del cine de cabaret hay antihéroes y antiheroínas muy atractivos como los planteados por el español Miguel Morayta (1907) en *Hipócrita* (1949), según argumento de Luis Spota. El filme presenta al gángster y asesino *Pepe 'el Suave'*, un obseso por la higiene que bebe leche en el cabaret y no da la mano por temor al contagio; la antiheroína, interpretada por Leticia Palma, la más fascinante de las protagonistas de cintas negras mexicanas, es una mujer desfigurada que recupera su belleza gracias a la cirugía plástica, pero no puede ser feliz con el hombre que ama por el deseo malsano de *Pepe*, a quien finalmente mata. Del mismo Morayta es *Vagabunda* (1950), en la que Leticia Palma repite su papel de cabaretera en una trama truculenta protagonizada por un sacerdote amnésico.

Alejandro Galindo, con su gusto por el cine urbano, dirige *Cuatro contra el mundo* (1949), con argumento del propio Galindo y Gunther Gerzso. La cinta muestra cuatro antihéroes en proceso de autodestrucción. En *Los dineros del diablo*

¹³⁷ En *El Universal*, 21 de marzo de 1980, loc. cit. en Emilio García Riera, *HDCM*, t. 5, p. 316.

(1952) Galindo aborda el robo a una fábrica de telas, y en *Los Fernández de Peralvillo* (1953) cuenta una interesante historia de miseria y ascenso social, en la que *Mario*, un humilde vendedor de electrodomésticos, es convidado a la fortuna por el corrupto *Roberto*; lo que sigue es el proceso de autodestrucción de *Mario*, por la ambición desmedida, que terminará acribillado por *Roberto* en un callejón oscuro en medio de la lluvia. Para *México nunca duerme* (1958) Galindo hace que una anciana transite durante una noche de cabaret en cabaret tratando de impedir el desvirgamiento de su nieta.

El alemán Alfredo B. Crevenna (1914-1996) dirige *Donde el círculo termina* (1955), con argumento de Luis Spota, película de asesinatos y falsos culpables. Juan Bustillo Oro retoma su gusto expresionista en cintas negras como *El hombre sin rostro* (1950), caso de un psicópata de doble personalidad; *La huella de unos labios* (1951), melodrama con narración en *off*; *Retorno a la juventud* (1953), mezcla de *Fausto* y *El retrato de Dorian Grey*, con un final similar al de *La mujer del cuadro*, de Lang; *El asesino X*, con un antihéroe melodramático que se sacrifica y niega su identidad a la propia madre; y sobre todo *El medallón del crimen* (1955), con argumento del propio Bustillo Oro: un anodino empleado es inculpaado del asesinato de una mujer a manos de un gángster celoso. La película recuerda a Alfred Hitchcock, con su obsesión por el tema de la transferencia de la culpa, y sirve como vehículo a una excelente ambientación negra.

El capitalino Alberto Gout (1907-1966) filma bajo clara influencia negra sus cintas clásicas *Aventurera* (1949), con una antiheroína cínica y un final feliz, cumbre de la transgresión; *Sensualidad* (1950), con otra ambiciosa que pierde a un respetable juez, en planteamiento similar a *El ángel azul* (*Der Blaue Engel*, Josef Von Sternberg, 1930); y *La sospechosa* (1954), con una intriga estilo Hitchcock de madres perdidas e identidades usurpadas.

El argentino Tulio Demicheli (1918-1992) dirige *Un extraño en la escalera* (1954), interesante, pese al final piadoso, drama negro de un empleado y su amante, en planes para asesinar al jefe. Por su parte, el chileno Tito Davison (1914-1985)

filma *Que dios me perdone* (1947), con argumento de Xavier Villaurrutia y adaptación de José Revueltas, buen drama negro con María Félix como agente extranjera casada con un millonario y chantajeada por otro tipo; *Medianoche* (1948), con guión de Edmundo Baez y José Revueltas; y *Doña Diabla* (1949), de nuevo con María Félix en plan de mujer fatal.

El coahuilense Emilio Fernández (1904-1986) se acercó a la atmósfera negra en tres cintas: *Salón México* (1948), con una excelente recreación en claroscuro de la atmósfera del cabaret, *Víctimas del pecado* (1950), con interesantes locaciones nocturnas en la zona ferroviaria de Nonoalco; y *Cuando levanta la niebla* (1952), historia de un psicópata que usurpa la vida de un compañero muerto. Incluso el español Luis Buñuel (1900-1983)¹³⁸ dejará sentir la influencia negra en sus cintas *El bruto* (1952), historia de un antihéroe tan torpe como violento, que ve en el amor una esperanza y luego muere acribillado; *Él* (1952) historia de un desequilibrado celoso, y *Ensayo de un crimen* (1955), adaptación libre de la novela de Rodolfo Usigli, que bordea la sátira al mostrar a un psicópata que nunca logra consumir sus deseos homicidas.

El fin de los años cincuenta marca el decaimiento del cine industrial en México. Al mismo tiempo, el género negro se extingue en Hollywood y deja de nutrir a nuestro país como fórmula de éxito; no es de extrañar que la corriente negra casi desaparezca del cine nacional. Algunas excepciones muestran que lo negro aún gravita, así sea como pincelada, en el imaginario cinematográfico: *El gángster* (Luis Alcoriza, 1964), satiriza el estereotipo en una comedia nada negra; *Juego de mentiras* (Archibaldo Burns, 1967), es la historia de una criada que asesina a su aburguesada patrona; *Sin salida* (1970), con un expresidiario con intentos inútiles de regeneración, y *La puerta falsa* (1976) de Toni Sbert; *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976), historia de un asesinato en una construcción; *Cayó de la gloria el diablo*

¹³⁸ El mismo Buñuel confesaría más tarde la influencia decisiva del filme expresionista de Fritz Lang, *Las tres luces* (*Der müde Tod*, 1921), en su decisión de dedicarse al cine.

(1971) y *El profeta Mimí* (1975), ambas de José Estrada, recuperan sendos antihéroes psicópatas y lumpen.

Con la industria en una crisis insalvable y el aparato estatal prácticamente desmantelado, aún hay atisbos negros en: *Bajo la metralla* (Felipe Cazals, 1982), historia del secuestro de un hombre progresista por un grupo terrorista de extrema izquierda; *Llámenme Mike* (Alfredo Gurrola, 1978), sátira policiaca; *México nocturno* (Juan Ibáñez, 1977), melodrama de tráfico de drogas en un cabaret; *Nocaut* (José Luis García Agraz, 1982); *Motel* (Luis Mandoki, 1983); *El diablo y la dama* (1983) y *Una moneda en el aire* (1988) de Ariel Zúñiga; *Camino largo a Tijuana* (Luis Estrada, 1988); *Amor a la vuelta de la esquina* (Alberto Cortés, 1985), con una mujer que sobrevive a la policía y a la ciudad nocturna gracias a la prostitución y al robo; *La ciudad al desnudo* (Gabriel Retes, 1988), melodrama truculento con violación tumultuaria; *Sin remitente* (Carlos Carrera, 1994); *Dama de noche* (Eva López Sánchez, 1992); *Miroslava* (Alejandro Pelayo, 1992), sobre la vida y muerte de la actriz checa; *Encuentro inesperado* (Jaime Humberto Hermosillo, 1991), interesante cinta sobre una sirvienta obsesionada con una cantante famosa; y *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994), filme que recupera el ambiente arrabalero para entrecruzar varias historias de ambición y muerte. Durante estos años, particularmente en la década de los años ochenta, el cine de la iniciativa privada adquiere tintes truculentos e hiperviolentos que a ratos remiten al cine negro en títulos como *Masacre en el río Tula* (Ismael Rodríguez, Jr., 1985) entre muchas otras.

En la época sobresale particularmente el capitalino Arturo Ripstein (1943) no distante de lo negro en *Cadena perpetua* (1978), según una novela de Luis Spota: un delincuente regenerado que, sin embargo, no puede escapar a la presión de un policía corrupto. A partir de *El imperio de la fortuna* (1985) los trabajos de Ripstein, con la colaboración en el guión de Paz Alicia Garcíadiago, se cubren de una atmósfera tan sórdida como negra. De esas películas dos pueden ser consideradas claros ejemplos de cine negro: *La reina de la noche* (1993), recreación de la vida y

el suicidio de la cantante vernácula Lucha Reyes; y *Profundo Carmesí* (1996), que lleva al extremo el tema de los amantes malditos en una historia de unos “enamorados que asesinan, no unos delincuentes que se aman.”¹³⁹ La corriente negra también pesa sobre *Mentiras piadosas* (1988) y *Principio y fin* (1993).

IV. IV.- EVOLUCIÓN DEL ARQUETIPO DEL ANTIHÉROE Y LA ANTIHEROÍNA EN EL CINE MEXICANO

El desarrollo burgués en los países periféricos, como México, lleva la huella de la imposición. Si en Europa y Estados Unidos la ética protestante es fundamental para dar sustento moral al desarrollo capitalista, en México la Iglesia Católica sostiene una postura ambivalente. De ser la principal oposición al proyecto liberal y capitalista en el siglo XIX, para el XX se convierte en defensora de los gobiernos posrevolucionarios y sus políticas económicas a cambio de la hegemonía en el control de las conductas sociales. Curioso pacto que deja al burgués el manejo de la estructura y a la jerarquía eclesiástica la vigilancia de la superestructura.

Sin una ética que revalore el papel del trabajo y con una moral impuesta que limita las expresiones sociales y promueve la sumisión, el capitalismo no se afianza como sistema de vida, sino que se mantiene por la fuerza, como explotación, impulsado por la economía estadounidense.

El capitalismo en América Latina y la renuncia a las modalidades de la sociedad feudal, no han perecido sin harta dificultad. La continua inestabilidad política ha restado credibilidad a la policía. La confianza en un detective gubernamental, o uno paraestatal, es nula o mínima. La ley no es atributo constitucional sino un edicto del líder que establece las normas. Hoy se suscribe una reforma, mañana se la refuta. La justicia cambia de manos, es aleatoria e inconstante, y la ciudadanía desconfía y teme a los cuerpos del orden: los ve no como agentes civiles, sino como palancas de apoyo de los partidos en el poder —como opresores de rebeliones subversivas.¹⁴⁰

¹³⁹ Arturo Ripstein, citado por Emilio García Riera en *Breve historia del cine mexicano*, p. 393.

¹⁴⁰ Ilán Stavans, en *Antiheroes. México y su novela policial*. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1993, p. 65.

La policía, tan importante para la defensa de la propiedad privada en las potencias capitalistas, en México es vista en forma negativa:

La corrupción, la escasa o mala preparación, el poco interés por mantener en buen estado la seguridad civil, enfermedades que comenzaron durante el régimen cardenista, han convertido al policía mexicano en continuo blanco de burla y ridiculización, que a un tiempo se deja sentir en la manifestación artística, el diálogo colectivo y los proyectos de renovación moral del Estado.¹⁴¹

No resulta casual que la novela policiaca en México tenga expresiones tardías y, casi siempre, basadas en el modelo foráneo.

Los ejemplos literarios mexicanos rara vez rehuyen la copia, el mundo burgués latinoamericano es remedo de lo que luego será conocido como Primer Mundo. Si la novela detectivesca surge como joya literaria de la burguesía en el poder, en México es simple acoplamiento, adaptación cultural empatada con la adaptación económica. Estructura y superestructura se retroalimentan.

Los temas y personajes del cine mexicano están marcados por el peso de la influencia religiosa, al cual hay que sumar el del sistema político y económico. La evolución de personajes antiheroicos es, por tanto, un logro no menor. En medio de madrecitas sacrificadas y doncellas dispuestas a morir por defender su virtud, la existencia de mujeres fatales y asesinos a sueldo, sin que resulten villanos ortodoxos, representa el deseo acallado de emparentarse con el mundo.

La Iglesia Católica impone los códigos de conducta en un país de gran tradición religiosa. El cine industrial —con empresarios tan ambiciosos como mochos— oscila entre volverse baluarte de la moral impuesta y asimilar las fórmulas exitosas marcadas por Hollywood —casi siempre alejadas de lo ordenado por el clero. Entre esas posturas siempre quedan recovecos para deslizar la crítica. Así, entre la madre y la puta, queda lugar para la antiheroína; entre el macho bronco y guadalupano y el padrote, hay lugar para el antihéroe. En el camino hay contaminación entre uno y otro, por lo que se pueden encontrar padrotes

¹⁴¹ *Idem*, p. 74.

antihéroicos, putas disfrazadas de antiheroínas y gánsteres tan melodramáticos como una madrecita santa.

El antihéroe mexicano es engañoso, muchos de los casos —citados o no— presentan figuras estereotipadas (calcadas del molde hollywoodense) que sólo sirven de vehículo a baratas consignas moralizantes; películas encaminadas a defender el *status quo*, dar explicaciones falaces a la miseria e injusticia propias del mundo burgués, y dar como solución la resignación, la sumisión y la fe en el cielo prometido por la Iglesia.

Los primeros antihéroes negros (los planteados por Bohr y Galindo) adolecen de mexicanidad, no toman en cuenta las diferencias abismales entre el centro del capitalismo y una nación periférica en vías de desarrollo burgués. El tropiezo se repetirá hasta que el género negro se consolida, con todo su universo estilístico, en Estados Unidos, hecho que coincide con la industrialización y urbanización del país. Si antes en un país de campesinos parecía improbable una *vendetta* entre gánsteres, para la segunda mitad de los años cuarenta es totalmente posible la historia de una mujer ambiciosa que busca por todos los medios ascender socialmente del brazo de un viejo y estúpido nuevo rico favorecido por algún compadrazgo.

La ciudad de México se vuelve protagonista —así sea recreada en estudio— de la desesperanza que la condena cuando apenas empieza a crecer. Cabaretes, callejones, monumentos, edificios y parajes son escenarios de los personajes negros que parecen mirar con odio a una ciudad que los atrae, los quita de la miseria del campo, pero los encierra y asfixia entre paredes de concreto, pobreza y violencia. Para entonces el personaje negro mexicano lleva en su seno la dualidad de ser el espejo de las aspiraciones burguesas posrevolucionarias (nada más moderno que una historia ‘a la americana’) y el reflejo de las contradicciones que la ciudad de México —laboratorio de pruebas— ve ahondar.

No obstante, son pocos los ejemplos que huyen del estereotipo, el nulo basamento literario conspira contra el florecimiento de los antihéroes con la misma fuerza que en Estados Unidos. La carencia literaria es suplida por la labor de

directores y guionistas. Es de la mano de algunos realizadores que el antihéroe deja su origen estereotipado y alcanza niveles de transgresión que dan aliento y vida a un cine que con el tiempo labrará su propia tumba. El germen transgresor se advierte en los personajes de Gout, Galindo, Bustillo Oro, De Fuentes, Buñuel, Fernández, Gavaldón, Ripstein, marcados por las inquietudes, estilos y limitaciones de cada director.

Para la consolidación y aclimatación del antihéroe y la antiheroína es fundamental la participación de escritores y guionistas que saben encontrar lo más universal de los arquetipos para luego vestirlos con las características que lo acerquen al modo de verse e imaginarse del mexicano. José Revueltas, Xavier Villaurrutia, Luis Spota, Edmundo Báez, Álvaro Custodio, Luis Alcoriza, José G. Cruz, Tito Davison, Julio Alejandro, Roberto Gavaldón, Luis Buñuel, alimentan la vitalidad de los arquetipos y explotan su vena crítica.

En la época del florecimiento del género negro en Estados Unidos y de la bonanza económica del cine mexicano, sobresale la obra de Roberto Gavaldón, cineasta en el que la atmósfera oscura y la influencia hollywoodense encontrarán puntos en común con el estilo y universo temático particular. Sobre el director y su obra, pasados por alto en esta revisión, se centrarán los siguientes capítulos.

CAPÍTULO CINCO

ROBERTO GAVALDÓN LEYVA Y EL CINE MEXICANO

En plenitud de facultades te marginó el cine oficial de aquel entonces y el 'síndrome de Charles' fue aprovechado por la producción privada que siempre ha reverenciado al poder... No fue mucho tiempo el que transcurrió antes de que tu esposa, la fina dama que fue Emma, enfermase y en el quirófano quedó. Mejor no recuerdo lo que ello supuso para ti. Te quedaron fuerzas para intentar el 'descongelamiento' pero todo fue inútil: fuiste víctima del desprecio al saber, a la experiencia. Conversamos alguna vez telefónicamente. Ya habías decidido vivir aislado. No pudimos vernos más. Tu dolencia circulatoria era irreversible, avanzó con violencia.¹⁴²

Roberto Gavaldón Leyva murió a las seis y media de la mañana del 4 de septiembre de 1986, a los 77 años de edad. Nueve años antes había filmado la cinta estatal *Cuando tejen las arañas*, su última película. Director, guionista, político y sindicalista fueron las actividades más importantes de un hombre marcado por el cine, por la luz y la sombra que transmitió a la personalidad de sus personajes y a la atmósfera que creó en cada una de sus películas. Producto del momento histórico que le tocó vivir, Roberto Gavaldón se ajusta a la noción del autor inserto en el modo de producción capitalista:

Aunque el artista no tenga conciencia del carácter enajenado de la existencia humana en el marco de las relaciones capitalistas y, menos aún, de su fundamento económico-social, advierte su vulgaridad, su cosificación; el arte que hace entonces expresa su inconformidad e incluso su rebeldía, con ese mundo burgués.¹⁴³

V. I. 1 ORÍGENES

Ciudad Jiménez, en el estado de Chihuahua, es una población de importante actividad agrícola y ganadera. En la margen derecha del río Florido, casi en los límites con Durango y Coahuila, Jiménez se beneficia con el tránsito de mercancías entre la rica región de La Laguna y Ciudad Juárez, en la frontera con Estados

¹⁴² *Mirabal*, "Crisol", columna de *Novedades*, 7 de septiembre de 1986.

¹⁴³ Adolfo Sánchez Vázquez, ob. cit. p. 161.

Unidos, a través del ferrocarril, eje fundamental de la actividad económica durante el Porfiriato.

En 1909, el jefe político de la ciudad, impuesto por el gobernador del estado, es el Contador Público José María Gavaldón Chávez, descendiente de una familia que tiene origen en el estado de Guanajuato, pero que se ha afincado en Chihuahua desde comienzos del siglo XIX. Para cuando Jesús Gavaldón y Manuela Chávez engendran a José María, ya la familia cuenta con tierras y una vieja tradición agrícola.¹⁴⁴

José María Gavaldón es amalgama entre la tradición liberal que alienta el desarrollo económico capitalista, particularmente en el norte del país, y la rancia tradición católica heredada del pasado en el Bajío. Casado con Enriqueta Leyva Aguilar, José María Gavaldón ve nacer a sus hijos en un ambiente tranquilo, incluso idílico para la pequeña clase media rural, pero estático y férreamente controlado por el aparato político y económico. Describe Friedrich Katz:

Significativos segmentos de otros grupos sociales de Chihuahua, aparte de la oligarquía gobernante, se beneficiaron de los cambios que se produjeron en el estado durante la época porfiriana. Así ocurrió con gran parte de lo que, a falta de un término mejor, podríamos llamar la clase media [...] Conforme la economía se desarrollaba, esa clase creció en número y probablemente también aumentaron sus ingresos.¹⁴⁵

Roberto Gavaldón Leyva nace el 7 de junio de 1909. Es el tercero de cuatro hermanos, Enriqueta y José María, antes que él, y Óscar, el más pequeño. El cronista y poeta Salvador Novo recuerda que en su infancia convivió con la familia Gavaldón; cuenta que Roberto Gavaldón,

¹⁴⁴ La lejanía con el centro del país y los ataques constantes de los indios apaches dentro de Chihuahua durante la primera mitad del siglo XIX consolidaron una importante tradición de pueblos militares, es decir, colonos armados para resistir los embates de los apaches, así como una sociedad "considerablemente igualitaria y autosuficiente", con un "fiero orgullo en ser capaces de resistir frente a tanta adversidad." Friedrich Katz, *Pancho Villa*. Editorial Era, México, 2000, t. 1, p. 27-28. Consolidado el Estado liberal se retomó el control del estado de Chihuahua y se inició una ofensiva contra los pueblos. Las medidas más extremas las tomó el gobernador Enrique Creel, hacendado y miembro del clan de los Terrazas, uno de los más ricos del país, que promulgó una ley agraria para expropiar los terrenos de los pueblos y venderlos a los latifundistas; de igual forma abolió la autonomía municipal, con lo que los presidentes municipales y jefes políticos, como José María Gavaldón, eran nombrados por el gobierno del estado, obvio decir que eran autoridades fieles a los intereses del gobernador.

¹⁴⁵ Friedrich Katz, op. cit. p. 57.

estaba de brazos, cuando ya su hermano Pepe, su hermana Enriqueta y yo éramos, como de ocho años, compañeros de juego. Recuerdo con absoluta claridad a sus padres, él austero, de anteojos, y ella robusta y blanquísima, amiga de mi madre.¹⁴⁶

En 1910 comienza a derrumbarse el sueño del “orden y progreso”. El estado de Chihuahua es la zona más importante de la lucha en la primera etapa de la revolución que terminará con la renuncia del dictador Porfirio Díaz en mayo de 1911. Ese mismo año, la familia Gavaldón Leyva, ligada en todos aspectos con el régimen de Díaz, tiene que emigrar a Torreón, Coahuila, ciudad más grande y más propicia a resistir los embates de las tropas insurgentes.¹⁴⁷

En esa ciudad transcurre la infancia y los estudios elementales de Roberto Gavaldón, en relativa tranquilidad, pese a que las batallas y la muerte se vuelven habituales. Por ejemplo, las constantes masacres de chinos,¹⁴⁸ o las múltiples batallas por la ciudad entre la División del Norte de Pancho Villa y las tropas federales de Victoriano Huerta y luego entre Villa y los carrancistas. Tan sólo en la segunda batalla de Torreón, del 27 de marzo al 3 de abril de 1914, “que constituyó uno de los episodios más sobresalientes de las operaciones de la División del Norte, pues elevó la moral constitucionalista de tal modo que ya no hubo duda del triunfo de la causa”, el saldo final fue de mil 890 muertos y dos mil 200 heridos del Ejército Federal y mil 650 muertos y tres mil 200 heridos de las tropas revolucionarias.¹⁴⁹ La

¹⁴⁶ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*. INAH, México, 1994, p. 365.

¹⁴⁷ La salida de los Gavaldón del distrito de Jiménez debió tener mucho de huida, dado el cargo de José María Gavaldón y el odio que tales funcionarios despertaban entre los revolucionarios. Un dato curioso es la denuncia que José María Gavaldón presenta contra Pancho Villa por su supuesta participación en un asalto contra la hacienda de Talamantes. “El jefe político del distrito de Jiménez estaba convencido de que Villa y un pequeño ranchero de Parral, Miguel Baca, estaban conectados con el asalto. Decía que Alfredo Villa, Francisco Villa y Abelardo Prieto ‘son los que forman parte de la gavilla de bandidos que recorren el distrito Benito Juárez, las municipalidades de Balleza, Olivos y el Tule, y se internan en el vecino estado de Durango cometiendo robos y asaltos.’” Según documento fechado el 17 de octubre de 1910, citado por Friedrich Katz, op. cit., p. 94-95.

¹⁴⁸ Las masacres de ciudadanos chinos fueron frecuentes desde el inicio de la Revolución. Berta Ulloa, en “La lucha armada”, en *Historia General de México*, p. 765, da cuenta de la muerte de más de 200 chinos a manos de los habitantes pobres de Torreón en mayo de 1911.

Pancho Villa sentía un odio exacerbado contra ellos, “probablemente compartía la xenofobia de muchos norteños hacia los inmigrantes de esa nacionalidad, debida al racismo, al resentimiento contra una cultura ajena y al hecho de que, como comerciantes, muchos chinos trataban muy directamente con los mexicanos, quienes los culpaban de la carestía.”, Friedrich Katz, op. cit., t. 2, p. 223.

¹⁴⁹ Jorge González Betancourt, *Toma de Torreón*, INEHRM, México, 1985 p, 22-23.

muerte y la guerra se integran a la vida cotidiana torreonense y a las expresiones de la cultura popular, como lo muestra este corrido:

Los Combates de Torreón,
admiran por el valor
que el soldado mexicano
desplegó con grande ardor.

Actos de mucho heroísmo
y de empuje sobrehumano,
se anotaban diariamente
en los cerros y en el llano.

La sangre corrió a torrentes
pero era sangre de hermanos,
que en esa lucha homicida
empapáronse las manos.

Torreón es ciudad preciosa,
de riqueza sin igual,
y es el centro del comercio
de esa comarca fatal.¹⁵⁰

No es extraño que la muerte sea una de las obsesiones formales del futuro director de cine; en su infancia la siente, la mira y la huele.

Es en Torreón donde Roberto Gavaldón tiene sus primeros acercamientos al cinematógrafo. Comenta:

De pequeño me gustaba mucho el cine, inclusive teníamos de esas linternas mágicas; hacíamos en Torreón funciones de teatro con títeres, marionetas. Todo eso me encantaba de niño [...]¹⁵¹

En 1919 muere, de afección cardiaca, doña Enriqueta Leyva. Preocupado por la educación de sus hijos, José María Gavaldón traslada a su familia a la ciudad de México. El viaje en ferrocarril de los Gavaldón al centro del país es el tránsito entre el pasado rural y porfiriano y el México que asiste esperanzado a la constitución de un nuevo régimen. Los Gavaldón de Guanajuato, Chihuahua y Coahuila llegan al

¹⁵⁰ "La Toma de Torreón, 1ª parte" (fragmento), en Carolina Figueroa Torres, *Señores vengo a contarles... La Revolución Mexicana a través de sus corridos*. INEHRM, México, 1995, anexo documental número 13.

¹⁵¹ Entrevista a Roberto Gavaldón, en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, número 7, Cineteca Nacional, México, 1976, p. 73.

centro político y económico, como otros miles de migrantes, que buscan su parte en la construcción del país.

Bien caminadas, las calles de la metrópoli-patria saben colindar con los trópicos, las huastecas, las fronteras del Bravo y del Suchiate. Desde este orgulloso altiplano se pueden escuchar el mar acapulqueño, el nacimiento de los cocoteros jarochos, el viento soplando sobre los cactus potosinos, sus espinas. Hasta estas promiscuas banquetas: los faisanes yucatecos, los contrabandos de Tijuana, el sol de Carlos Pellicer. En los manteles capitalinos: manchas de mole poblano, moronas de Oaxaca. Hay jumiles, neutles, agaves.¹⁵²

Roberto Gavaldón estudia secundaria y preparatoria en la ciudad, mientras su hermano mayor se gradúa de ingeniero. Durante esos años, el joven Roberto vive la ciudad, aún horizontal, sin los grandes edificios que comenzarán a edificarse en los años treinta. Son los años del nacionalismo cultural impulsado por José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, del ascenso de la nueva burguesía posrevolucionaria, de los primeros pasos al conflicto entre la Iglesia Católica y el gobierno, que propiciará la guerra cristera. Seguramente conoce mucha gente con inquietudes cinematográficas que luego reencontrará en Hollywood. Por esos años ingresa al cuerpo de policía de la ciudad,¹⁵³ institución donde desarrolla el don de mando que luego lo hará famoso como director de cine, facilitado por una voz contundente y agresiva y una seriedad absoluta: mutismo norteño.

V. I. 2 ESTANCIA EN ESTADOS UNIDOS E INCURSIÓN EN EL CINE

En 1926, José María Gavaldón facilita el viaje de su hijo a Los Ángeles, California, para continuar sus estudios. El joven Roberto estudia odontología, pero la necesidad de trabajar lo orilla a dejar la escuela. Menciona:

Empecé allá la carrera de odontología, pero tenía que trabajar al mismo tiempo, así que tuve que dedicarme exclusivamente a esto último; lo hice por curiosidad, sin ningún interés

¹⁵² Dulce María Tamayo, "La ciudad de los mestizajes", en *Asamblea de Ciudades. Ciudad de México. Años veintes-cincuentas*. CONACULTA, México, 1992, p. 79.

¹⁵³ Según Jorge Ayala Blanco, "Roberto Gavaldón, 1909-1986" en suplemento "La cultura en México" en *Siempre!*, septiembre 24 de 1986, p. 36.

por la industria de Hollywood, por tener amigos dentro de ella. Fui extra en algunas películas de Estados Unidos en esa época, por 1926. Sólo me atrajo saber cómo eran los estudios por dentro.¹⁵⁴

Su llegada a Hollywood coincide con el inicio del cine sonoro. A raíz del nuevo avance se comienzan a producir películas ‘hispanas’, producidas en Hollywood pero habladas en español y con el concurso de muchas personas que luego serán fundamentales para el desarrollo de los cines nacionales de toda América y España.

Antes de que su hibridez le impusiera una pronta decadencia, el cine ‘hispano’ fue profuso: 57 largometrajes filmados en 1930 y 31 en 1931. Esas cintas fueron producidas en su mayoría por grandes compañías –Paramount, Fox, MGM, First National, Warner, Columbia, Universal [...] [el recurso tenía un fin bien preciso:] realizar versiones en otros idiomas de una película filmada antes o al mismo tiempo en inglés, para no perder mercados.¹⁵⁵

Gavaldón, respecto a su labor en el cine hispano, como extra, menciona: En Hollywood empezaban a hacer películas en español con el concurso de actores famosos de España, algunos de México y de otros países de habla hispana. Conocí a muchos de ellos, me relacioné con bastantes personas allá que formaban un grupo que en ese tiempo era bohemio, estaban Emilio Fernández, Chano Urueta, varios latinos, en fin, gente que trataba de entrar al cine, mediante papeles de extra.¹⁵⁶

En el cine hispano colaboran, entre otros: René Cardona, José Bohr, Tito Davison, Arcady Boytler, Ramón Pereda, Delia Magaña, Luis Buñuel, Lupita Tovar, Julio Villarreal, Eduardo Arozamena, Alfredo del Diestro, Blanca de Castejón, Fernando Soler, todos ellos con carrera posterior en el cine mexicano.

A la par de su trabajo como extra, Roberto Gavaldón comienza a interesarse en la cuestión técnica. Según el *Dictionnaire du Cinéma*, de Jean Tulard,¹⁵⁷ Gavaldón funge como asistente de los directores Jack Conway y Gregory La Cava.

¹⁵⁴ *Cuadernos de la Cineteca Nacional* 7, p. 73.

¹⁵⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 1, p. 23.

¹⁵⁶ *CCN* 7, p. 73.

¹⁵⁷ Citado por Eduardo de la Vega Alfaro en *Roberto Gavaldón. Director de cine. Pronósticos para la asistencia pública*, México, 1990, p. 23.

La aventura estadounidense de Gavaldón se da en un periodo importante de la historia de aquel país. La Prohibición lleva ya algunos años y su ineficacia es evidente. El auge económico está a punto de llegar a su fin. La crisis de 1929 rompe la alegría característica de la guerra, que permitió la bonanza de la burguesía estadounidense a costa de la destrucción en Europa. Son los años de *La ley del hampa* (Josef von Sternberg, 1927), *Hampa dorada* (Mervyn LeRoy, 1930) y *Enemigo público* (William Wellman, 1931), cintas paradigmáticas del cine de gángsteres que seguramente el joven Roberto Gavaldón ve en Los Ángeles.

V. I. 3 INICIOS COMO ACTOR

Luego de retomar y finalizar sus estudios, ahora de mecánica dental, Gavaldón regresa a México cuando en Hollywood la producción de películas ‘hispanas’ comienza a decaer y en nuestro país se filman las primeras cintas sonoras.

Dice el director:

Regresé en 1932 a México, encontré la industria ya con cine sonoro, habían hecho dos o tres películas. Al principio pretendían que yo fuera actor, nada más que empezaba a interesarme la parte técnica, de modo que me inicié como utilero y luego anotador [...] No me interesó regresar a México para entrar a la industria, simplemente volví a encontrar a los viejos amigos, los Sánchez Tello, etcétera. Y ellos me invitaron a intervenir en el cine; fue cuando hice algunas partes en algunas cintas pero me sentía un poco ridículo actuando.¹⁵⁸

Las primeras participaciones de Gavaldón en el cine mexicano como extra son en varias cintas. Su participación está registrada en *Almas encontradas* (Raphael J. Sevilla, 1933), *El prisionero trece* (Fernando de Fuentes, 1933) y *La sangre manda* (José Bohr, 1933).

V. I. 4 GAVALDÓN COMO ASISTENTE DE DIRECTOR

Comencé desde abajo, después de ser anotador fui ayudante de edición y pasé más adelante a ser asistente de director, lo que fui durante doce años, de los cuales los últimos

¹⁵⁸ CCN 7, p. 73.

tres llegué a co-director, iniciaba yo a los directores nuevos y llevaba ese crédito en el *film*.¹⁵⁹

Pese a los datos proporcionados por el propio Gavaldón en la entrevista citada, no está documentada ninguna participación como anotador o ayudante de edición, labores que bien pudo realizar en las mismas películas donde funge como extra. Para esos años, el cine mexicano está en proceso de formación, como lo refiere Gavaldón:

[...] el ambiente del cine era muy raquítico, había inquietud y poco dinero para invertir, era la iniciación de la nueva etapa sonora, la hubo silenciosa y fue importante, sólo que con la hablada empezó a interesarse mucha gente por hacer cine, exclusivamente la iniciativa privada, no había ninguna promoción por parte del gobierno. Estaban los Sáenz de Sicilia, Cabrera, los Fink, en fin, otros como Varela, que ya estaban relacionados con la industria de la exhibición, algunos eran dueños de cines y les interesaba producir una pequeña parte para alimentar sus salas. La inversión era corta también, estaba en proporción a la recuperación en los cines de la República Mexicana y en algunos del exterior.¹⁶⁰

Las fuentes se prestan a confusión. Gavaldón menciona que fue asistente de director doce años, lo que nos remite a 1932 o 1933, pero luego dice que su primera película como asistente fue *Chucho el Roto*, de 1934, y omite su participación como asistente de Jack Conway, en octubre de 1933 durante la filmación en México, en *¡Viva Villa!*, cinta de la Metro Goldwyn Mayer.

Mejor documentado es el caso de *Chucho el Roto* (1934), del debutante Gabriel Soria, cinta significativa que marca el debut en el cine nacional de Fernando Soler, muy importante actor. *Chucho el Roto* es la primera película que recupera a Jesús Arriaga, bandido popular a fines del siglo XIX, figura que luego sería aprovechada en una docena de cintas y que bien puede verse como antecedente del cine de héroes enmascarados que proliferará después.¹⁶¹ En la cinta, considerada

¹⁵⁹ *Idem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ En *Chucho el Roto*, el protagonista hace uso del disfraz para ocultar su personalidad y de esa forma luchar contra el mal; convención tomada de las historias de bandidos como *El Zorro* y que retomarán varias cintas mexicanas posteriores y que será fundamental en el cine de luchadores.

superproducción para la época, colaboran además de Gavaldón, Alex Phillips en la fotografía y Gabriel Figueroa en las fotos fijas.

Las fuentes documentales permiten saber que Gavaldón, entre 1935 y 1936, asiste al director en *Martín Garatuza* (Gabriel Soria, 1935), adaptación del novela de Vicente Riva Palacio; *Los muertos hablan* (Gabriel Soria, 1935); *Celos* (Arcady Boytler, 1935); *Mater nostra* (Soria, 1936); *Marihuana* (José Bohr, 1936); y *¡Ora Ponciano!* (Soria, 1936). Seis películas en total, aunque una fuente hemerográfica¹⁶² de 1936 contiene un pie de foto que dice:

Roberto Gavaldón, positivo elemento técnico del cine nacional, cuya labor como asistente de director en más de 15 películas le ha valido el alto puesto que ocupa y la consideración de la mayoría de los productores mexicanos. Gavaldón acaba de laborar al lado de Gabriel Soria en *Mater nostra*, y nada difícil será que, como premio a sus méritos, dirija una cinta en fecha próxima.

Lo que indica que muchos de sus trabajos no tuvieron el crédito correspondiente.

1936 es el año de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes), película que marca la consolidación de la industria cinematográfica mexicana a través del descubrimiento del folclor como veta taquillera. Ese año, Gavaldón codirige su primera cinta, con Roberto O'Quigley, *Cielito lindo*, película que ambienta en la Revolución una trama amorosa, con Arturo de Córdova en su segunda película (*Celos* había sido la primera). En su testimonio, Gavaldón habla de la diferencia entre un asistente y un codirector:

[...] el asistente es el que auxilia al director en todo, en la parte técnica, en la organización del rodaje, mientras que el codirector es el que participa en la realización misma; es responsable de un gran porcentaje del destino artístico del filme en la medida en que la persona carece de conocimientos.¹⁶³

En 1937, Gavaldón asiste en: *Ave sin rumbo*, de O'Quigley, película que cuenta con la colaboración de Julio Bracho y Alejandro Galindo en la escena y los

¹⁶² Del 23 de febrero de 1936, citada por Eduardo de la Vega Alfaro, ob. cit., 27.

¹⁶³ CCN 7, P. 74.

diálogos, respectivamente; *El derecho y el deber*, de Juan Orol; *Almas rebeldes*, incursión en la dirección de Alejandro Galindo; *Adiós Nicanor*, de Rafael E. Portas, según argumento de Emilio Fernández; *Jalisco nunca pierde*, de Chano Urueta; y *Noches de gloria*, de Rolando Aguilar.

En 1938 es asistente en: *La tierra del mariachi*, de Raúl de Anda; *La Valentina*, de Martín de Lucenay; *Caminos de ayer*, de Quirico Michelena; *El rosario de Amozoc*, de José Bohr; *Su adorable majadero*, del debutante Alberto Gout, cinta que marca el inicio de la carrera de guionista de Gavaldón, que adapta con Gout un argumento de Tomás Perrin, bajo el seudónimo de *Rotito Gavaleón*; y *La bestia negra*, de Soria. En 1939: *El muerto murió*, de Alejandro Galindo, y *Café Concordia*, de Gout, de nuevo con participación de Gavaldón en la adaptación. Ese mismo año, Roberto Gavaldón se casa con Adela Aguilar, madre de tres hijos.

Para 1940, Gavaldón asiste a Raúl de Anda en *El Charro Negro*; Soria en *Mala yerba*, según la novela de Mariano Azuela; José Benavides en *El Zorro de Jalisco*; y Rolando Aguilar en *Rancho Alegre*. En 1941, año de la incursión en la dirección cinematográfica de Julio Bracho y Emilio Fernández, Gavaldón asiste en: *La vuelta del Charro Negro y Del rancho a la capital*, de Raúl de Anda; *El hijo de Cruz Diablo*, de Vicente Oroná; *La epopeya del camino*, de Francisco Elías; *Lo que el viento trajo y Alejandra*, de José Benavides; *¿Quién te quiere a ti?*, de Rolando Aguilar; *Allá en el bajo*, de Fernando Méndez; y *El conde de Montecristo*, de Chano Urueta.

Para 1942 codirige con Ernesto Cortázar *Noche de ronda*, además de asistir en: *Las cinco noches de Adán*, de Gilberto Martínez Solares; *Casa de mujeres*, de Soria; *El misterioso señor Marquina*, de Urueta, cinta con clara influencia negra; *El baisano Jalil*, de Joaquín Pardavé; *Yolanda*, de Dudley Murphy; y *Aventuras de Cucuruchito y Pinocho*, de Carlos Véjar, curiosa cinta infantil y segundo largometraje mexicano en colores.

En 1943, con la industria del cine plenamente consolidada, asiste a Fernando Méndez, en *Calaveras del terror*; Juan José Segura, en *Fantasia ranchera* y en

Cuando habla el corazón, cinta protagonizada por Pedro Infante y con colaboración en el guión, sin crédito, de Gavaldón; Fernando A. Rivero, en *Los miserables*, adaptación de la novela de Victor Hugo; Alejandro Galindo, en *Divorciadas*; y a Miguel Morayta, en su primera cinta, *Caminito alegre*. Ese mismo año codirige *Tormenta en la cumbre*, debut de Julián Soler; y *Naná*, incursión en la dirección de Celestino Gorostiza, en una trama que adapta a Émile Zola, protagonizada por Lupe Vélez en su último filme.

En 1944, antes de debutar formalmente en la dirección, asiste a Julio Villarreal y a Mario del Río en *El niño de las monjas*, y a Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra, en *Porfirio Díaz*; sendas películas encaminadas a exaltar las figuras respectivas del torero Luis Procuna y del Díaz de la época de la intervención francesa.

Sus años como asistente de director y sus primeros acercamientos a la adaptación sirven a Gavaldón para dominar la técnica y narrativa cinematográficas y para integrarse en el seno del gremio que empieza a consolidarse. Al respecto comenta:

No teníamos ninguna escuela, ninguna academia que nos enseñara la filmación de películas. Por escalafón en el sindicato y aptitudes que tenían unos para determinada rama, iban ascendiendo; tal fue el caso mío, yo seguí una especie de escalafón que me permitió poco a poco ir aprendiendo muchas cosas, así que cuando llegué a director ya iba preparado, había estado en set mucho tiempo [...] Con la afición y el interés de aprender, pues uno recurría a determinados libros de técnica cinematográfica, pero eso ya era muy personal. De este modo colaboré en muchas ocasiones como coadaptador de películas. Uno se formaba con el interés de estar en la industria; pocos eran los medios que teníamos, sobre todo los muy personales: consultar libros de cine, analizar películas importantes y, en fin, estar haciendo filmes constantemente.¹⁶⁴

¹⁶⁴ *Idem*.

V. 1.5 DEBUT EN LA DIRECCIÓN FÍLMICA

En 1944, el panorama es alentador para la industria cinematográfica mexicana. Se llega a las setenta y cuatro películas y debutan catorce directores; el cine mexicano se consolida como el más importante en lengua castellana. No obstante, esa bonanza es empañada por las primeras manifestaciones de desorganización, poco respeto y actitudes retrógradas que se convertirán en un lastre en cuanto termine el periodo de excepción planteado por la guerra en Europa.

La mejor película de ese año resulta *La barraca*, primera película de Roberto Gavaldón Leyva, de 35 años. Su inicio en la dirección con una superproducción como *La barraca*, que reprodujo con fidelidad el ambiente valenciano del siglo XIX, no fue casual. Por el contrario, Gavaldón había rechazado dirigir varias películas por resultarle poco atractivas, además de que, según comenta al entrevistador para la serie televisiva *Los que hicieron nuestro cine* (1984), ganaba más como asistente. No obstante, cuando le ofrecieron *La barraca* consideró: "son palabras mayores". La cinta acusa la solvencia técnica adquirida en sus años previos y permite vislumbrar las inquietudes que conformarán el estilo, la "marca de agua"¹⁶⁵ y los temas del director.

La barraca lleva a la pantalla la novela del valenciano Vicente Blasco Ibáñez, adaptada por la hija del escritor, Libertad Blasco Ibáñez, y Paulino Masip, con colaboración de Abel Vellilla y Tito Davison. En la cinta colaboran más de veinte españoles tanto como actores como en la parte técnica. El peso de lo español gravita en el filme al grado de hacerlo "en buena medida muestra de un cine de exiliados".¹⁶⁶ Poco pudo hacer Gavaldón para hacer personal una cinta más bien colectiva, no obstante se pueden observar los primeros trazos de constantes en su filmografía, como la figura de la casa como espacio referencial o el personaje de *Batiste Borrull* (Domingo Soler) como un antihéroe que lucha contra el

¹⁶⁵ Como bien refiere José María Espinasa al hablar de la "estética propia que rebasa al estilo en profundidad" en el cine de Gavaldón; "Las intensidades elegidas" en *Roberto Gavaldón. Director de cine*, p. 98.

¹⁶⁶ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 3, p. 194.

conservadurismo de la tradición por todos los medios. El final es también adelanto de sus mejores obras: vencido por el pueblo, por la tradición feudal, *Batiste* y su familia dejan la casa que arde a lo lejos. Menciona García Riera:

[...] muchos de los españoles participantes en la película, republicanos, sintieron quizá que afirmaban como la verdadera España a la emigrada [...] Que la novela de Blasco Ibáñez resultara algo pasada de moda, y que la imbuyera un fatalismo algo melodramático, no impidió advertir en su naturalismo los elementos propicios a la vehemencia patriótica y liberal: la exaltación del trabajo, la solidaridad y el amor se oponían al irracionalismo criminal alentado por la tradición y el conservadurismo. Para muchos españoles, el incendio final de la barraca de *Batiste* debió equivaler al de la guerra que les había hechos perder su patria.¹⁶⁷

Empero, los valores de *La barraca* distan mucho de ser localistas, el espíritu que gravita en la cinta supera su muy lograda ambientación y hace de la cinta una buena y universal historia sobre el arraigo, como lo afirma Jorge Ayala Blanco (que hermana la cinta con *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green was my Valley*. John Ford, 1941):

El tema central de *La barraca* es el insobornable e indestructible amor al terruño: el tema del arraigo. Pero el arraigo no equivale aquí a la sed de propiedad; tampoco es solamente una búsqueda de condiciones favorables para la procreación y las satisfacciones del instinto. Necesidad, deber y valor moral: el arraigo es el tributo del hombre a su naturaleza, una forma de fidelidad consigo mismo. [...] Pero esta alabanza del terruño debe ser antitética. A esa figura sencilla del hombre de temple que defiende lo suyo con los brazos cruzados y sosteniendo una escopeta de dos cañones, se le opone un pueblo ignorante e ahistórico que se arraiga tan firmemente como aquél en sus resoluciones.¹⁶⁸

La barraca significó el más lujoso de los debuts entre los directores de la época. Con su primera cinta, Gavaldón consigue un gran éxito de taquilla (la película permanece siete semanas en el cine Chapultepec, su sala de estreno), una muy buena crítica y diez de los dieciocho premios Ariel de la recién creada

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*. Editorial Grijalbo, México, 1993, p. 182.

Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas:¹⁶⁹ mejor película, director, actor para Domingo Soler; coactor para el valenciano José Baviera; fotografía para Víctor Herrera; adaptación para Libertad Blasco Ibáñez; edición para Carlos Savage; músico de fondo para el español Félix Baltasar Samper; escenografía para el valenciano Vicente Petit; y sonido para Eduardo Fernández. El prestigio alcanzado por Roberto Gavaldón desde su primera cinta, permite esperar una carrera personal y comprometida, como en realidad sucede.

V. I.6 GAVALDÓN DIRECTOR, VIDA DENTRO DE LA INDUSTRIA

El éxito económico y artístico de *La barraca* es el puntal que permite el despegue de la carrera de Roberto Gavaldón. En el hombre, que para entonces ha demostrado ser un excelente cultivador de las relaciones públicas, se conjugan las características para convertirse en uno de los directores más importantes de la industria: por un lado, su militancia sindical tiene antecedentes y será figura importante en el movimiento que desembocará en la creación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica en 1945; por otro lado, desde sus primeras cintas muestra una disciplina y austeridad que lo vuelven atractivo a los productores; finalmente, los resultados en pantalla (casi siempre exitosos para la taquilla), con la mirada urbana y, aparentemente, pequeñoburguesa, satisfarán “las aspiraciones sociales de la burguesía [en proceso de consolidación] que busca representarse y hacerse una imagen frente a los otros y para lo cual ya no le sirve la pintura ni la fotografía o la literatura.”¹⁷⁰

Frente al talento de Emilio Fernández, dominado por el temperamento, muchas veces explosivo, y al prestigio intelectual, sospechoso de izquierda, de Julio Bracho, Roberto Gavaldón resulta más maleable, más a tono con los intereses burgueses de la industria cinematográfica. No obstante (y es la clave para entender

¹⁶⁹ En el Anexo 1 se establecen las fichas de las películas del director, con una lista completa de los premios alcanzados por cada una.

¹⁷⁰ José María Espinasa, op. cit., p. 104.

el germen transgresor en su obra), devuelve la imagen cruda, como un espejo que se empeña en recalcar la fealdad.

En 1945, Roberto Gavaldón dirige *Corazones de México*, cinta menor destinada a la propaganda bélica según guión de Tito Davison; *Rayando el Sol*, con guión de Gavaldón y Davison; y *El socio*, con guión de Urueta y Davison y asesoría literaria de José Revueltas, cinta donde comienza su reflexión sobre la otredad. En 1946 dirige *La otra*, con guión de Revueltas y Gavaldón. De ese mismo año son: *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, comedia para el lucimiento del actor argentino Luis Sandrini; y *A la sombra del puente*, melodrama negro con guión de Salvador Novo y Revueltas, producido por la firma Ramex, subsidiaria de la RKO estadounidense.

En 1947 filma *La diosa arrodillada*, otra vez con guión de él mismo y Revueltas, que constituye “una metáfora del funcionamiento de la pasión en occidente desde la Edad Media, caracterizado por el sufrimiento de la separación y la muerte”;¹⁷¹ y *Casanova Aventurero (Adventures of Casanova)*, cinta de aventuras de bajo presupuesto producida por la firma estadounidense Eagle Lion Films. En 1948 filma una cinta *sui generis*: *Han matado a Tongolele*, cinta de influencia negra centrada en la famosa bailarina exótica, símbolo de la modernidad alemanista.

1949 comienza con el proyecto de filmar *La malquerida*, novela de Jacinto Benavente, que finalmente realiza Emilio Fernández. Ese mismo año, Gavaldón regresa a trabajar con Revueltas en *La casa chica*, melodrama que aborda el adulterio desde el punto de vista de la amante, crítica interesante a la doble moral burguesa que triunfa sobre el amor, además de una postura comprensiva respecto del aborto.¹⁷² Según Ariel Zúñiga,¹⁷³ en la trama de esta cinta pueden encontrarse puntos

¹⁷¹ Silvia Oroz, Melodrama. *El cine de lágrimas de América Latina*, p. 58.

¹⁷² En esa película un personaje secundario, *Nelly*, pide a la protagonista, *Amalia*, estudiante de medicina, la ayuda a abortar; ésta se niega ofendida, pero *Nelly* habla de lo terrible que resulta para ella negarse la maternidad por su condición de ‘amante’; finalmente *Nelly* interrumpe el embarazo y *Amalia* la salva de morir por complicaciones con el aborto. Dice Julia Tuñón en *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, p. 218: la anécdota “del aborto se plantea, en el filme, con clara comprensión y, me atrevería a decir, simpatía hacia *Nelly*. Cabe preguntarse si era derivada de la personal concepción del director, de una filtración del *staff* o de

de encuentro con las vivencias del realizador; a falta de otros datos, es posible establecer que Gavaldón sostiene una relación extramarital con Rosario Granados, actriz de *La diosa arrodillada*, a quien la prensa de la época califica de “protegida” del director.

El ascenso del cineasta es gradual. En los años cuarenta, Julio Bracho es el director mejor pagado –65 mil pesos por película, más 20 por ciento de las ganancias-, mientras que Roberto Gavaldón gana por la dirección de *El socio* 35 mil pesos.¹⁷⁴ Poco a poco, los resultados en taquilla promueven al hábil Gavaldón, que para 1950 es por mucho el más prestigiado de los directores nacionales; fama que lo acompañará durante el resto de la década. Ese año filma en México tres cintas, todas con colaboración de Revueltas: *Rosaura Castro*, película sobre las últimas doce horas de vida de un cacique, cinta en que Gavaldón participa también como productor; *Deseada*, que le permite acercarse al preciosismo visual y contemplativo favorecido por las locaciones yucatecas; y la cinta cumbre de la corriente negra en México: *En la palma de tu mano*. El mismo año se traslada a Argentina, gracias a un acuerdo de intercambio entre las industrias de los dos países, y filma *Mi vida por la tuya*.

En 1951 dirige la excelente *La noche avanza*, con colaboración de Revueltas, y *Acuérdate de vivir*, melodrama interesante. Ese mismo año, Roberto Gavaldón contrae matrimonio civil y religioso con Emma Arbide, hija de un empresario de la industria de la construcción. A lo largo de su matrimonio procrean una hija y tres varones: Roberta, Roberto, Alfredo y Gerardo.

En 1952 filma *El rebozo de soledad*, con guión de Revueltas, producida por el STPC. La cinta enfrenta algunas dificultades burocráticas, agravadas por implicar

las necesidades de mediar con un público que quizá tenía, hacia el asunto, una actitud menos moralista que la propia Amalia”.

¹⁷³ Entrevistado en el documental en video *Roberto Gavaldón. Un cine de espejos* de la serie *México nuevo siglo*.

¹⁷⁴ Revista *Celuloide*, marzo 15 de 1945, citado por Emilio García Riera, *HDCM*, t. 3, p. 214.

al sindicato en la producción;¹⁷⁵ Ese mismo año dirige *Las tres perfectas casadas*, que insiste en el tema del adulterio y la doble moral burguesa.

En 1953 rueda *Camelia y El niño y la niebla*. También filma la producción de la firma estadounidense Walt Disney, *El pequeño proscrito* (*The Littlest Outlaw*), su primera cinta con fotografía en colores, en versiones en español e inglés. De 1954 son *Sombra verde*, con guión de Gavaldón, Revueltas y Luis Alcoriza, y *De carne somos*, con participación en el guión de Julio Alejandro. En 1955 filma *Después de la tormenta* e *Historia de un amor*, además de *La escondida*, última colaboración con José Revueltas.

En 1956 sólo filma un corto —de 25 minutos— producido por Ferrocarriles Nacionales de México, *Terminal del Valle de México*, documental sobre la inauguración de nuevas instalaciones ferroviarias. En 1957, Gavaldón regresa en plan modesto, económico mas no de empeño, para filmar tres películas al hilo dedicadas al bandido sinaloense de finales del siglo XIX: *Aquí está Heraclio Bernal*, *El rayo de Sinaloa* y *La rebelión de la sierra*, todas protagonizadas por Antonio Aguilar. En contraste, filma una superproducción que de nuevo adapta a Vicente Blasco Ibáñez: *Flor de mayo*, interesante cinta que, empero, no alcanza a las mejores del director y que resulta un fracaso en taquilla. La película, filmada en español e inglés, genera un pequeño escándalo pues su costo alcanza los ocho millones 635 mil pesos, cuando el promedio por cinta es de un millón 115 mil pesos.¹⁷⁶ Ese mismo año se frustra un proyecto para filmar en el barrio de Harlem, Nueva York, una cinta de trama antirracista con el cantante Nat King Cole, el boxeador Ray Sugar Robinson y el músico Louis Armstrong.

Para 1958, Gavaldón, líder del STPC y diputado federal, filma *Miércoles de ceniza*, según una muy mala pieza de Luis G. Basurto, que logra salvar una

¹⁷⁵ Revueltas se vio envuelto en un lío con la sección de Autores y Adaptadores del sindicato, que lo acusaba de no entregar el guión a tiempo. Revueltas respondió con una carta, particularmente interesante para ver las difíciles condiciones que implica el trabajo para el cine. El documento se encuentra en *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Editorial Era, México, 1991, p. 152-157.

¹⁷⁶ Según Miguel Contreras Torres en *El libro negro del cine mexicano*, citado por García Riera, *HDCM*, t. 9, p. 10.

interesante adaptación de Gavaldón y Julio Alejandro. En 1959 filma su película más prestigiada, *Macario*, primer acercamiento a la obra del escritor B. Traven. La cinta obtiene un gran éxito en taquilla y doce reconocimientos en el extranjero.

De nuevo en plan modesto, en 1960 Gavaldón filma una interesante cinta, *El siete de copas*, según argumento de Ricardo Garibay. En 1961, recién terminada su gestión como diputado federal, filma *Rosa blanca*, importante película basada en una novela de B. Traven, que será prohibida por once años. A partir de este suceso, la carrera de Gavaldón entra en un prolongado declive que no será notorio sino hasta finales de la década de los sesenta. Ya en los últimos años cincuenta, la brecha generacional hace que la figura de Gavaldón sea rechazada por los jóvenes críticos cinematográficos inspirados por la Nueva Ola francesa. Su labor sindical y política hacen del director veterano el símbolo de la anquilosada estructura de un cine que se hunde por sus propias inercias y que impide la tan necesaria renovación.

En 1962, Gavaldón aún consigue una gran película con *Días de otoño*, con notable actuación de Pina Pellicer. Tras dos años de inactividad, Gavaldón dirige la muy fallida *Los hijos que yo soñé* y otra cinta fundamental: *El gallo de oro*, según argumento de Juan Rulfo, adaptado por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y el mismo director.

Durante la filmación de *El gallo de oro*, Gavaldón sufre un desprendimiento de retina que le impide filmar por un tiempo. Esos años de inactividad son otro golpe que merma la brillante obra que hasta esa fecha ha realizado. Otro descalabro es *Río Blanco*, proyecto muy caro al director, en el cual llevaba muchos años trabajando, basado en la huelga y masacre de obreros textiles a principios del siglo XX. La historia, planeada en 1967 y nunca filmada por cuestiones políticas, contaría con guión del mismo Gavaldón y la actuación principal de Dolores del Río.

Para 1969, año en que filma *Las figuras de arena* (primera cinta que filma con personal del STIC) y una tercera versión de la novela de José Rubén Romero,

*La vida inútil de Pito Pérez*¹⁷⁷ (coproducida por el mismo Gavaldón), su discurso se nota envejecido, imbuido en un modo de hacer cine ya anacrónico, alejado de la realidad de una sociedad que comienza a rebelarse activamente a los años de miseria económica y represión política. Su estilo clásico pierde fuerza y sus historias se pierden en el farrago del melodrama ahistórico. Si antes Gavaldón asiste a la destrucción de unos personajes por el medio social y económico, ahora presenta la autodestrucción de otros personajes, empeñados en sustraerse de la realidad.

Su siguiente cinta, *Doña Macabra* (1971), con participación en la producción, es la adaptación de una telenovela de 1963 escrita por el dramaturgo Hugo Argüelles. La teleserie, que se acercó a los terrenos del humor negro, fue:

Un éxito absoluto: dos ancianas medio brujas son asediadas por un ambicioso pariente político convencido de que ellas esconden en su casa un tesoro. Las tres actrices [Amparo Rívelles, Ofelia Guilmáin y Carmen Montejo] estuvieron soberbias en sus papeles, acompañadas por dos excelentes primeros actores Enrique Rambal y Narciso Busquets, con la muy ágil dirección del propio [Ernesto] Alonso.¹⁷⁸

La versión filmica, adaptada por el mismo Argüelles y Gavaldón, resulta un fracaso en taquilla y una cinta menor en la filmografía del director. La película no consigue trascender el melodrama, y parece dominada por el encierro autoimpuesto, por la voluntad del director de dar la espalda a las dinámicas sociales de un mundo que lo ha dejado atrás.

En 1972 filma, en plan de productor asociado con la Rioma Films de Mario Moreno, la película filmada en España *Don Quijote cabalga de nuevo*, en su labor como director ha de subordinarse al estilo demagogo del decadente *Cantinflas* para una película fallida, pero como productor le resulta buen negocio.

En 1973 intenta dirigir de nuevo en España, para el productor Luis Sanz, pero la unión de directores de ese país le niega permiso. Es en 1974 que logra filmar,

¹⁷⁷ La primera versión es de 1943, dirigida por Miguel Contreras Torres y protagonizada por el cómico Manuel Medel. La segunda versión, titulada *Las aventuras de Pito Pérez* (1956), de Juan Bustillo Oro, es protagonizada por Germán Valdés *Tin Tan*. En la cinta de Gavaldón el protagonista es Ignacio López Tarso que da toque agrio y antipático, oscuro en última instancia, a su interpretación de *Pito Pérez*.

¹⁷⁸ Luis Reyes de la Maza. *Crónica de la telenovela. México sentimental*, p. 26.

gracias a un acuerdo de coproducción, *Un amor perverso*, cinta que, a juzgar por la sinopsis, pretende actualizar el germen transgresor a través de audacias eróticas.

De regreso a México, filma en 1975 *El hombre de los hongos*, melodrama fallido según la novela del veracruzano Sergio Galindo, producida por la empresa estatal Conacine; y en 1976, otra vez financiado por el Estado, *Las cenizas del diputado*, dispar sátira sobre el ejercicio demagógico del poder. De nuevo en coproducción, Gavaldón viaja a España para dirigir otro melodrama erótico: *La playa vacía*.

Finalizado el sexenio de Luis Echeverría comienza el desmantelamiento del aparato cinematográfico estatal. Antes de que ocurra el tiro de gracia a la industria, Gavaldón rueda, casi por error, su última película, gracias a que el encargado original del proyecto, Francisco del Villar, es nombrado director de la productora estatal Conacite II. Ante la falta de trabajo en el sector privado y el franco retroceso en la producción estatal, Gavaldón acepta filmar *Cuando tejen las arañas* (1977) en condiciones adversas –argumento bastante malo, de Francisco del Villar y Fernando Galiana, guión mal trabajado y sin participación del director, presupuesto limitado, actores inadecuados. El director apenas deja unas cuantas señales de estilo en su paso por la película, que resulta, en gran medida, muestra del talante tremendista de Del Villar.

Cuando tejen las arañas es la película del retorno imposible y, por lo tanto, la constatación del final. No podemos dejar de pensar, sin embargo, y a pesar de esta constatación, que durante su último periodo hubiera sido posible que hiciera aún una gran película.¹⁷⁹

Gavaldón mira desmoronarse el aparato cinematográfico que ayudó a forjar y asume una postura crítica frente a la política de Margarita López Portillo, al frente de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, y su infausto asesor, Ramón Charles Perles. Esa rebeldía final impedirá un fin digno a su carrera. Aún en enero de 1981, Charles anuncia la inversión estatal en varias cintas, entre ellas

¹⁷⁹ Ariel Zúñiga, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. El equilibrista, México, 1990, p. 314.

Carmen Serdán, epopeya histórica al estilo de la nunca filmada *Río Blanco* de la cual Gavaldón tenía listo el guión. Nunca se filma. Con la producción privada dedicada al “cine lépero”,¹⁸⁰ el viejo Roberto Gavaldón poco a poco ha de resignarse a no volver a filmar.

A la hora de hacer el balance de sus años como director de cine, Gavaldón afirma: De mi trabajo estoy satisfecho en un sesenta por ciento; en el otro cuarenta está la ambición de hacer las cosas siempre mejor y más importantes.¹⁸¹

V. 1.7 ROBERTO GAVALDÓN: POLÍTICO

La huella paterna es fundamental para el desarrollo de otra pasión de Roberto Gavaldón Leyva, la política. Su pasión por el cine encuentra un referente en su lealtad y compromiso absolutos con el gremio y sus políticas, aun en detrimento de su prestigio como cineasta. Desde su incorporación al cine mexicano, Gavaldón forma parte de la Sección de Técnicos y Manuales, entonces perteneciente al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, institución que concentra a todos los sectores relacionados con el cine. En esa sección ocupa la secretaría del interior, desde donde le toca apoyar la lucha de Matilde Landeta para ser promovida de anotadora a asistente de dirección,¹⁸² antes de integrarse a la sección de directores en 1944.

Ese mismo año, los actores forman la Asociación Nacional de Actores y piden su autonomía dentro del sindicato, éste será el primer paso para el conflicto de 1945. Gavaldón forma parte en esos años del comité Pro Alfabetización del STIC, cruzada nacional impulsada por el gobierno de Manuel Ávila Camacho, encaminada a combatir el analfabetismo a partir de la producción y exhibición de cortometrajes educativos. Además de Gavaldón participan Alejandro Galindo, Guz Águila, Gabriel Figueroa y Víctor Manuel Mendoza.

¹⁸⁰ Denominación propuesta por Emilio García Riera en *Breve historia del cine mexicano*, p. 305.

¹⁸¹ CCN 7, p. 85.

¹⁸² La anécdota es relatada por Mária Millán en *Derivas de un cine en femenino*. UNAM, México, 1999, p. 90. Empero, la autora identifica a Gavaldón como secretario general, dato, al parecer, falso.

El conflicto dentro del STIC inicia por las componendas entre los líderes Enrique Solís (expulsado por malos manejos) y Salvador Carrillo, acusado por Gabriel Figueroa –líder de la Sección de Técnicos y Manuales– de ser cómplice de Solís. Carrillo agrede físicamente a Figueroa, lo que precipita la escisión de Técnicos y Manuales del STIC. Las secciones de actores, músicos, argumentistas y directores se solidarizan con Figueroa y abandonan el STIC y forman una nueva agrupación: el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, que pide su inscripción a la Secretaría del Trabajo, finalmente otorgada el 14 de febrero de 1945, luego de varias movilizaciones. Mario Moreno *Cantinflas* es nombrado secretario general y Jorge Negrete secretario de conflictos; Roberto Gavaldón ocupa la secretaría de asuntos técnicos. Ese mismo año un laudo presidencial delimita los campos de influencia de ambos sindicatos: al STIC le corresponde la distribución, la exhibición y la elaboración de cortometrajes y al STPC, la producción de películas de largometraje.

La consolidación del STPC obedece a una tendencia exclusivista en el gremio cinematográfico. A partir de 1945 se dan los primeros signos de la política de puertas cerradas que afectará a la Sección de Directores. Dice Gavaldón:

Partimos de que un sindicato debe proteger a sus agremiados ante la escasez de trabajo; todos quieren emplearse y los que están dentro tienen más derecho que los que quieren entrar, eso sucede en muchos países del mundo [...] Es la política sindical la que limita el número de miembros, una norma, una ley sindical muy estricta que se llevó a efecto. Nosotros siempre fuimos atacados por esa política.¹⁸³

En 1948, Roberto Gavaldón ocupa el cargo de secretario general de la Sección de Directores del STPC, en sustitución de Adolfo Fernández Bustamante, destituido por plantear un movimiento de huelga contra los estudios y dejarlo abandonado. La huelga, emplazada por la reducción de costos impuesta al grueso de la producción, finalmente es conjurada en el último minuto, pero igual afecta los planes de producción. Gavaldón tiene que filmar *Han matado a Tongolele* en sólo

¹⁸³ CCN 7, p. 82.

dos semanas y tres días. En su gestión sindical, el director mantiene la política de puertas cerradas.

Durante los años cincuenta, la crisis del cine mexicano comienza a evidenciarse y el sindicato es el primero en resentirlo. Para esos años, Gavaldón es el baluarte más importante, el ejemplo a seguir, el que en tiempos de crisis general puede filmar grandes películas, garantizar taquilla y defender los derechos gremiales. Gavaldón corresponde a ese prestigio apoyando todas y cada una de las políticas oficiales encaminadas a reactivar la industria.

Gavaldón nunca estuvo del todo convencido de la necesidad de renovación en la industria. En 1955 ocupa de nuevo la Secretaría General de la Sección de Directores y plantea la apertura a nuevos directores. Dice Gavaldón:

Está bien que entren personas preparadas y que no se les cierren las puertas a aquellos que son capaces, pero por desgracia aquí la apertura no ha sido del todo benéfica, pues han entrado todos los que han querido y no todos han respondido; sin embargo, algo de eso quedará y ya es ganancia.¹⁸⁴

No obstante, el ofrecimiento no se cumple; al no estar plenamente convencido de la pertinencia de la medida, Gavaldón permite que las inercias, que para entonces se han apoderado del sindicato y de la industria toda, retrasen el relevo generacional.

Con ese panorama, Roberto Gavaldón ocupa la Secretaría General del STPC. En 1956 enfrenta un lío menor con el recién electo secretario general de la Sección de Técnicos y Manuales, Felipe Palomino, que cuestiona su posición ante las normas de financiamiento de la Asociación de Productores y el Banco Cinematográfico. Aunque el asunto no pasa a mayores, permite ver el ya evidente deterioro de la industria, resentida sobre todo por los numerosos técnicos de los Estudios.

En 1957, el STPC recibe un golpe importante con el inicio de filmaciones por parte del STIC de supuestos cortometrajes para la televisión que acaban unidos y proyectados en los cines como largometrajes:

¹⁸⁴ *Idem.*

Los productores podrían bajar los costos de sus películas, pues no habrían de someterse a las caras exigencias del STPC. Se daba por ejemplo el caso del llamado 'pago por desplazamiento', o sea, la compensación a quienes resultaban necesarios para la filmación de una película según las previsiones del STPC e innecesarios en la práctica, cosa que el desarrollo técnico del cine hacía cada vez más frecuente.¹⁸⁵

Las protestas del STPC son acalladas pues la medida está avalada por los productores y el monopolio de la exhibición.

En 1958 Gavaldón es elegido diputado de la XLIV Legislatura federal. Menciona:

Como secretario general coordinaba los trabajos de las seis ramas y los intereses de los trabajadores que integran la industria. De ahí salí electo diputado federal, ya que nuestro Sindicato de la Producción tiene derecho a una curul.¹⁸⁶

Desde su llegada al Congreso comienza a trabajar en un proyecto de ley cinematográfica. Por la época, Gavaldón habla en todos los foros sobre la necesidad de recuperar el prestigio de la industria, pero impulsada por los miembros de la misma con apoyo del gobierno; la renovación, la alternativa a nuevos creadores, que plantea como "mejoramiento artístico", es condicionada a la apertura a nuevos productores, detenida por un pequeño círculo ligado a los dineros del Banco Cinematográfico.¹⁸⁷

Participan en la elaboración del proyecto de Ley Cinematográfica, además de Gavaldón, los diputados Antonio Castro Leal (crítico literario, Rector de la Universidad Nacional en 1928 y censor en los años cuarenta) y Macrina Rabadán. El dictamen queda listo a finales de 1960 y coincide con el anuncio, el 30 de noviembre de 1960 de la compra, por parte del gobierno, de los cines en manos del monopolio

¹⁸⁵ Emilio García Riera, *HDCM*, t. 9, p. 8.

¹⁸⁶ *CCN* 7, p. 84. Resulta importante acotar que el STPC tenía derecho a una candidatura del PRI en las elecciones federales, aclaración que en esos años, e incluso en los tiempos en que se realizó la entrevista con el director, resultaba innecesaria dado el rígido sistema político instrumentado en torno al PRI, en el que una candidatura en el partido oficial resultaba, prácticamente, un pase automático al puesto público.

¹⁸⁷ La complejidad del asunto es planteada por el mismo Gavaldón en "Algunas apreciaciones sobre la Industria Cinematográfica Mexicana", en Ariel Zúñiga, ob. cit., p. 321-338.

de la exhibición, medida que el gremio saluda con entusiasmo. Según Gavaldón, “el cine había llegado a su más triste condición, pues todo era malo en él.”¹⁸⁸

El 7 de diciembre de 1960 se presenta el proyecto en la Cámara de diputados que entre otras disposiciones plantea un impuesto del veinte por ciento para el cine, aportado por los exhibidores. Si bien el gobierno acaba de comprar la mayor cadena de exhibición, aún hay mil 800 salas en manos de pequeños exhibidores en todo el país que protestan por la medida. Los exhibidores tampoco ven con buenos ojos la proporción de cintas mexicanas en los cines que en un inicio se plantea de una por cada dos películas extranjeras y que finalmente se establece en una por cada cuatro.

Otras disposiciones polémicas son las concentradas en el artículo dos del proyecto, que especifica las limitaciones temáticas que entre otras cosas prohíben películas que:

I. Tiendan a rebajar el nivel moral de los espectadores, ataquen la decencia, la paz, el orden público o las buenas costumbres.

II. Promuevan la simpatía, tolerancia o imitación de algún delito, la violación de Leyes o, las burlas de la justicia.

III. Ataquen las instituciones sociales del matrimonio, o del hogar, del respeto a los padres, al concepto de la patria o deformen la realidad histórica.
[...]¹⁸⁹

Es de suponer que el autor de ese segundo artículo del proyecto es el diputado Castro Leal, que defiende con vehemencia esas restricciones en las discusiones de la Cámara (ante un discurso que hablaba de suprimir la censura previa en el cine, Castro Leal replica: “La experiencia ha demostrado que no es conveniente otorgar esa libertad”¹⁹⁰). Esas posturas oscurantistas dan pretexto a la oposición de un grupo de intelectuales, Emilio García Riera y Carlos Monsiváis, entre otros, que publican un manifiesto en los diarios del 30 de diciembre de 1960 en que descalifican la ley,

¹⁸⁸ Nota de *Excelsior*, noviembre 30 de 1960.

¹⁸⁹ *Iniciativa de la Ley Cinematográfica* del 24 de noviembre de 1960, citado por García Riera, *HDCM*, t. 10, p. 157.

¹⁹⁰ *Excelsior*, nota del 24 de diciembre de 1960.

más bien por su animadversión a Roberto Gavaldón, cabeza del sistema que hasta ese momento los ha mantenido al margen de la industria cinematográfica.

No obstante, el proyecto plantea la disminución de atribuciones a la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, que pasarían a un Instituto Nacional de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Educación Pública; de igual forma establece la formación de un Tribunal Cinematográfico donde presentar inconformidades ante los actos de los funcionarios.

El proyecto es aprobado por los diputados el 27 de diciembre de 1960 y pasa al Senado; en esos días, la Asociación de Productores plantea su rechazo a la ley. El 30 de diciembre el líder del Senado, Manuel Moreno Sánchez, dice que se escucharán las voces de los productores. Luego el dictamen es congelado definitivamente. Es de suponer que no hay ánimo en el gobierno para enfrentar a los industriales, de por sí inconformes por la reciente compra de la mayoría de las salas de cine. Por esos años, las relaciones del gobierno de Adolfo López Mateos con la burguesía se tornan ríspidas por ciertas medidas, en materia laboral sobre todo, que los empresarios ven como tendencias “estatistas” y “socializantes”.

Quizá esos conflictos hayan influido en la censura a *Rosa blanca*, película producida por la productora CLASA, que narra la historia del despojo de las tierras de un hacendado por parte de una empresa petrolera estadounidense. La cinta puede ser vista como exaltadora del cardenismo, de ahí lo incómodo para el gobierno en una época en que Lázaro Cárdenas aún deja sentir su peso en la política nacional con posiciones a veces contrarias a las del presidente de la República. Para Gavaldón, tan institucional y cercano a las posturas oficiales, la prohibición debió pesar como una traición.

A finales de los años sesenta, la renovación de los cineastas es un hecho, aunque la mayoría ha logrado dirigir gracias al STIC. Las “series” de los Estudios América poco a poco van mejorando en calidad, al paso que se logran acuerdos con el STPC: la producción se repartirá sin mayores problemas entre ambas

organizaciones gremiales. Aun los directores agrupados en el STPC realizan cintas con el STIC: Gavaldón filma, para el productor Gregorio Walerstein, *Las figuras de arena*, en los Estudios América.

En 1970 es nombrado Rodolfo Echeverría, hermano del presidente electo, titular del Banco Cinematográfico, con lo que da inicio un proceso de renovación que acaba por estatizar la industria. Dice Roberto Gavaldón:

Se ha hecho mucho en este régimen, por fortuna la industria cayó en manos de una persona pues del medio para manejarla. Se han eliminado a los productores al negarles el financiamiento a través del Banco; el Estado tomó el cine de hecho y se asoció con los trabajadores. Creo que se ha sembrado mucho, pero vamos a ver si se puede cosechar todo lo que se ha cultivado.¹⁹¹

Será la producción estatal quién dará sus últimas oportunidades en la dirección, en México, a Gavaldón: *El hombre de los hongos*, *Las cenizas del diputado* y *Cuando tejen las arañas*. A la par que se fortalece la nueva intelectualidad y crítica surgida de los cine clubes de los años sesenta, el viejo Gavaldón empieza a ser relegado, ignorado y despreciado en su obra.

En 1976 se presenta un conflicto al interior de la sección de directores del STPC. El secretario general, Rogelio A. González, promueve medidas para limitar la injerencia de los nuevos elementos; de tal forma, todos los que han dirigido menos de cinco películas no tienen voz ni voto en las asambleas. Luego de la presión de los nuevos directores, que son mayoría, González es desconocido y la asamblea elige una planilla de unidad encabezada por Roberto Gavaldón. Es la última vez que ocupa un cargo sindical.

V. I.8 OCASO Y MUERTE

En mayo de 1983 fallece Emma Arbide, esposa de Roberto Gavaldón por treinta y cuatro años. Para entonces, el veterano director sufre de arteriosclerosis que poco a poco se fue agravando y poco a poco mina su fortaleza física. Antes de morir

¹⁹¹ CCN 7, p. 84.

le son amputados los dedos de ambas manos; incluso en la entrevista que concede para la serie televisiva de Alejandro Pelayo, *Los que hicieron nuestro cine*, un guante cubre su mano derecha.

Los últimos años los pasa encerrado en su casa viviendo con la discreción con que siempre mantuvo su vida privada. El 5 de agosto de 1986, los diarios publican la noticia de que Roberto Gavaldón sería premiado con la Medalla Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico, de la Cineteca Nacional. El director agradece el gesto y anuncia su asistencia a la premiación, a verificarse en octubre de ese año.

No obstante, un paro cardiorrespiratorio termina con su vida el cuatro de septiembre de 1986 en su casa, en compañía de sus hijos Alfredo y Gerardo. Su muerte es para sí mismo. No se anuncia, nadie la espera, el hombre decide que no se dé a conocer, petición respetada salvo por una esquela en algunos periódicos del cinco de septiembre:

El señor Roberto Gavaldón Leyva falleció ayer a las 6:30 horas en el seno de nuestra Madre, la Santa Iglesia Católica Apostólica Romana, confortado con todos los auxilios espirituales y la bendición papal.

Con la misma discreción, como fue su última voluntad, sus restos son cremados y las cenizas depositadas en una urna en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México.

Pocos diarios dedican más de una breve nota a la noticia de la muerte de Roberto Gavaldón. Aún pesa el control de sus viejos enemigos. La atención se centra en la figura y obra de Emilio Fernández, fallecido en agosto de 1986, quien de inmediato es reconocido y premiado en forma póstuma. La revaloración de la obra de Gavaldón, uno de los más importantes cineastas mexicanos, tendrá que esperar algunos años más.

V. II GAVALDÓN CINEASTA. PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DE ESTILO

El estilo de Roberto Gavaldón está determinado por su vida y el nivel social en el que se desenvuelve. Aunque despojado de su modo de vida por la Revolución,

no pierde tanto como los estratos altos de la pirámide social y en cambio se beneficia de la posibilidad de ascenso social.

Su postura ante la vida es la de la clase media, actor fundamental del conflicto armado que se engrosa con los regimenes posrevolucionarios; clase social que busca garantizar la existencia, pero a la vez es lo suficientemente consciente para percibir las contradicciones del capitalismo. De ahí la corrección y el cumplimiento limpio de su trabajo y a la vez su crítica tan certera como discreta. Su crítica es construida, particularmente, a través de los personajes de sus cintas, hombres y mujeres insatisfechos, ambiciosos, incluso perversos, que luchan contra un destino contrario.

La obra de Gavaldón es distante en la medida que se abstrae para mirar al mundo burgués; lo desnuda con la frialdad del forense. Su análisis es riguroso y dialéctico: sus personajes son transgresores y conflictivos en función del medio en que se desarrollan; el aparato burgués utiliza sus contradictorios mecanismos de control para destruir las transgresiones por él mismo propiciadas.

Su intensidad no se mide en la pasión y la vehemencia de sus personajes, sino en la complejidad de éstos, ambigüedad estimulada por la imagen devuelta por el espejo que les recuerda las máscaras en que esconden su verdadero 'yo'. La intensidad de las cintas gavaldonianas, luego, se traduce en matiz psicológico que emparenta a los personajes con el mundo que representan y los libera de la frialdad ofrecida a primera vista.

Desde que la sociedad capitalista se ve desgarrada por sus contradicciones fundamentales las relaciones humanas que se desarrollan en el marco de ella se impersonalizan y toman la apariencia de relaciones entre cosas; el artista no puede armonizar, entonces, con una realidad de por sí deshumanizada [...] tiene que crear negando ese mundo para salvarse a sí mismo y, con él, su creación.¹⁹²

Gavaldón mira a sus personajes destruirse, sacrificio que permite al cineasta afirmar su libertad de creación.

¹⁹² Adolfo Sánchez Vázquez, op. cit., p. 164-165.

Su cine es siempre melodramático en sentido estricto, pero el género alcanza matices insospechados en manos del director:

Para Gavaldón respetar el género no significa de ninguna manera fundirse en él, sino aprovechar la 'cortina de humo' que las estrictas reglas del género ofrecen, para mejor decir lo que se quiere decir.¹⁹³

Gavaldón dice:

El melodrama será eterno, como todos los géneros en el terreno dramático; el melodrama bien hecho es muy bueno, está muy cerca de la mente del público [...] yo he hecho de todo, he tocado todos los temas, no me he encasillado nunca.¹⁹⁴

El hombre y su obra se funden; si el destino adverso marca la perdición de sus antihéroes y antiheroínas, Gavaldón se deja llevar por los designios de la industria del cine en los trabajos a filmar: todas sus películas son por encargo,¹⁹⁵ lo que da un interés adicional a la riqueza de su obra, pues lleva el argumento y la realización a sus terrenos, a su espacio personal y, muchas veces, los hace embonar perfectamente al conjunto de su obra. El cine de Gavaldón es subversivo por partida doble: golpea por encargo.

Sus cintas son académicas porque acusan el rigor, la efectividad y la contundencia del clasicismo estadounidense:

El arte cinematográfico norteamericano no alcanza la belleza por medio de alguna delicada operación sensible o por gracia de alguna exquisita selección de ritmos, giros y vocablos poéticos. La frase del cine norteamericano es breve, rala, connotativa y escueta: contundente. La digresión es un robo, un desperdicio de caudal, de tiempo y de atención. El camino más corto entre dos puntos no es la línea recta sino la elipsis, la supresión de lo accesorio, el repudio de lo fortuito [...] El clima dramático se impone por la fuerza del hecho en sí mismo [...] La imagen norteamericana cae sobre el espectador, provoca sus sensibilidad, penetra en su conciencia como un escalpelo; no busca convencer sino

¹⁹³ Ariel Zúñiga, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*, p. 27-28.

¹⁹⁴ CEN 7, p. 77.

¹⁹⁵ Con excepción de *Rosaura Castro* (1950) y *Doña Macabra* (1970) donde participa en la producción con resultados económicos no del todo buenos, además de *La vida inútil de Pito Pérez* (1969) y *Don Quijote cabalga de nuevo* (1972), experiencias económicamente más redituables.

imponerse; no busca arrancar una proyección pasiva sino el movimiento de una actividad ilusoria y copartícipe, total.¹⁹⁶

Roberto Gavaldón resulta el más eficaz y adelantado de todo el cine mexicano en aprehender y plasmar el estilo clásico estadounidense, sin olvidar la relación directa con los temas propios del México que le tocó vivir.

El cine de Gavaldón también es barroco en el mismo sentido que el cine negro estadounidense. La oscuridad y ambigüedad de los personajes y de los elementos plásticos y de composición (en las sombras en sus películas en blanco y negro, o con colores fuertes y contrastantes en lo mejor de su filmografía en color) son más tributarias del punto de vista sesgado, fragmentado y en ruinas, propios del barroco que del realismo, primer referente en su cine. Sus películas son barrocas pues ocultan, disfrazan; permiten ver a los ojos cuidadosos, bajo la opulencia, las máscaras que esconden a los hombres, sus ambiciones y luchas por sobrevivir. Empero, dialéctica mediante, la vena realista es nutriente fundamental, a partir del trabajo de guión, labor rigurosa que es tan importante en su cine como la realización.

Gavaldón supo mezclar su universo con las necesidades de una industria capitalista; esa capacidad le ganaría prestigio en su época y luego lo sumiría en la incompreensión de la que hoy no logra despojarse del todo. Gavaldón resume así su noción sobre la finalidad del cine:

El cine no debe tener límites, es necesario que aborde todos los temas y cumplir como el medio más fuerte e importante que existe actualmente, al igual que la televisión. *En principio*, el cine debe cumplir la misión de divertir, tocar asuntos que desarrollen un cierto tipo de función social, la cual consiste en que la gente disfrute una película, que se desentienda de sus problemas.¹⁹⁷

En principio que Gavaldón cumple con rigor, pero que resulta sólo fachada, máscara, ‘cortina de humo’ que protege su universo.

Su universo es derivación de su humanidad, de los elementos que conforman al hombre, preocupaciones formales y estados de ánimo incluidos. Su labor creativa

¹⁹⁶ Jorge Ayala Blanco, *El estilo norteamericano: un clasicismo viviente*, p. 4-5.

¹⁹⁷ *CCN* 7, p. 77. Subrayado nuestro.

comienza a dibujarse en el guión y poco a poco se moldea en la realización, a veces transformando lo indicado en el papel:

No me apego estrictamente a lo escrito, improviso mucho. Según el lugar, según el estado de ánimo que tengo, según todo.¹⁹⁸

La vida cinematográfica de Roberto Gavaldón está marcada por el rigor, característica que le dio prestigio dentro de su gremio y con los productores. Elemento fundamental para rodearse de la gente indicada en la consecución de sus proyectos y adaptarse a las imposiciones (de temas, argumentos o actores) para conseguir la misma carga crítica.

El director, desde su primera cinta, es el detallista y aplicado artífice de muchas vetas luego explotadas al máximo: *La barraca* es la cinta más sobresaliente de la influencia española que se dejó sentir en el cine mexicano de los años cuarenta; *Corazones de México* es una de las pocas cintas bélicas en apoyo a la causa aliada en la Segunda Guerra Mundial; la cinta argentina *Mi vida por la tuya* muestra las posibilidades de entendimiento entre las dos cinematografías más importantes de Latinoamérica; *Acuérdate de vivir* impulsa un género 'familiar', con Libertad Lamarque a la cabeza, especie de reacción al desarrollo alemanista; *La escondida* es el paradigma cuando, en 1955, se apuesta a las superproducciones en colores, émulas de Hollywood, y de paso inicia una variante del género 'revolucionario' con María Félix como centro de la trama. Su trilogía sobre Heraclio Bernal, de 1957, muestra que es posible abaratar costos sin abandonar la producción regular con miembros del STPC, al tiempo que descubre una veta taquillerísima: la adaptación de corridos famosos, para su protagonista, Antonio Aguilar; *Macario* devuelve la ilusión de los premios en festivales internacionales de cine a una industria en desmantelamiento; *El gallo de oro* descubre para el cine las capacidades de dos escritores fundamentales: Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez.

¹⁹⁸ Testimonio del director en Roberto Gavaldón. *Un cine de calidad*. Programa de la serie *Los que hicieron nuestro cine*.

Con base en lo anterior podemos plantear una serie de constantes que conforman su obra filmica:

El papel de la muerte como origen y destino; no sólo como alegoría, sino como motor de la trama, como potencia de sus historias en un intento de mostrar lo absurdo del proceder humano frente a la finitud. La muerte marca el derrumbe de la lucha por la tierra en *La barraca*, marca la posibilidad de ascenso social en *La otra*, es vehículo de malentendido trágico en *La diosa arrodillada*, es final de un amor absurdo en *La casa chica*, es destrucción final de *Rosaura Castro*, es reconocimiento de la insignificancia del individuo en la dinámica social en *La escondida*, es protagonista en *Macario*, es cotidianidad en *Doña Macabra*.

La identidad suplantada. La otredad como desdoblamiento, condición para vivir en un mundo ajeno (*El socio*, *La casa chica*); como extrañamiento de sí mismo ante las acciones que se realizan, aun en contra de lo que se ha impuesto como lo correcto (*En la palma de tu mano*, *La otra*, *La diosa arrodillada*). En última instancia, otredad como negación de uno mismo (*El niño y la niebla*, *Días de otoño*).

La otredad se expresa en Gavaldón a través de dos sellos distintivos: la máscara y los espejos, elementos entrelazados en forma dialéctica para impulsar el relato y la complejidad de los personajes. Si la protagonista de *Miércoles de ceniza* se cubre con la máscara del anticlericalismo, el espejo la delata (ante sí misma) como una triste proxeneta sentimental y creyente; En *En la palma de tu mano*, *Ada Romano* dispara contra la imagen reflejada en el espejo de *Karim* para arrebatarse la máscara de hombre de mundo y dueño de la situación, en el inicio de la dominación de la mujer y la destrucción del hombre. En *Doña Macabra*, *Othón* finge para robar a la anciana tía de su esposa, pero el espejo lo delata y se convierte en instrumento de la venganza de *Armida*. En *La diosa arrodillada*, *Antonio* da la espalda a sus invitados para verter veneno en la copa de *Raquel*, pero su esposa lo descubre al ver el reflejo de la acción en el espejo.

La casa como espacio donde convergen la vida pública y la vida íntima, referente del desdoblamiento de la personalidad obligado por el aparato social. La

casa está dividida físicamente: abajo queda el ámbito público y arriba, escaleras mediante, está el espacio reservado. Las escaleras son puentes, medios para relacionar lo real y lo fingido, lo vivo de lo muerto, elementos que comunican las personalidades divididas y les impiden separarse (Ariel Zúñiga lo identifica como “binomio espejo/escalera”). En un segundo momento, en sus últimas cintas la casa se vuelve espacio que resguarda, que aísla a los personajes del mundo.

El cuerpo fragmentado, acercamientos para conocer el todo a través de sus componentes. Espaldas,¹⁹⁹ manos (*La otra, En la palma de tu mano, El rebozo de Soledad, Doña Macabra, La diosa arrodillada*); el cuello del niño en la excelente secuencia de la traqueotomía en *El rebozo de Soledad*; cabezas (*La otra, Doña Macabra*). Las medias femeninas sirven como fragmentos de cuerpo, a la vez que funcionan como máscara que transforman la personalidad femenina. Las marionetas como seres manipulables y fragmentados por los hilos (*Macario, Rosauero Castro*).

Los conflictos planteados en torno al triángulo, tanto en el terreno diegético, en el enfrentamiento siempre entre tres personajes, como en la composición de los planos.²⁰⁰

La escenografía siempre suntuosa que se integra al juego dialéctico, sirve a la atmósfera barroca y se convierte en otra máscara de los personajes.

El destino no como instancia suprarreal, sino como imposición del exterior, del aparato burgués sobre los personajes; las contradicciones económico-sociales impiden la realización de los anhelos. “La intervención de factores externos que impide se realice la utopía, es la tela de fondo sobre la que se construyen las películas de Gavaldón.”²⁰¹

Carácter dialéctico de la puesta en escena, como forma de rehuir las convenciones melodramáticas: La analogía entre el disparo y la ruptura de la piñata

¹⁹⁹ Las espaldas están relacionadas con la muerte, como señala Hugo Bonaldi y Ariel Zúñiga en sus respectivos análisis.

²⁰⁰ Que ayuda a valorar la estupenda deconstrucción de Zúñiga en sus *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón*.

²⁰¹ Ariel Zúñiga, ob. cit., p. 174.

en *La otra*; el grito de la madre ante su hijo muerto y la trompeta festiva en *Rosaura Castro*; el asesinato de *Roque Suazo* y el nacimiento de su hijo en *El rebozo de Soledad*; la traqueotomía con la imagen y el sonido del tren como contrapunto.

Uso de la voz en *off* que ubica y toma distancia, de acuerdo con la vocación analítica del director.

Contradicción dialéctica entre los ámbitos urbano rural: la ciudad degrada, atrapa y asfixia, pero a la vez es progreso, posibilidad de ascenso. En Gavaldón lo urbano pesa más que lo rural.

La presencia constante del ferrocarril, acaso reminiscencia de su propia migración, juega un papel fundamental en su obra. Es símbolo de ascenso social, de progreso, pero también del destino impuesto. Su presencia se siente desde la carreta en que se alejan los personajes vencidos de *La barraca*, hasta el helicóptero desde el que se dejan caer las cenizas y el dinero en *Las cenizas del diputado* y el avión en que llega la protagonista de *Cuando tejen las arañas*, pasando por los aviones de *La diosa arrodillada* y *La noche avanza* o el trasbordador en *El niño y la niebla*. El ferrocarril y la estación (siempre presentes, aun en su único trabajo documental, *Terminal del Valle de México*) son intrusión del mundo urbano y burgués en el ambiente rural, son símbolo de ascenso social, pero también anticipo de las máscaras a las que hay que recurrir, así como del retorno imposible.

Finalmente, el carácter antiheroico de sus personajes, tema a desarrollar en los capítulos posteriores.

V. III INFLUENCIAS FUNDAMENTALES EN EL CINEASTA

Roberto Gavaldón acusa influencias diversas en el conjunto de su obra. Recibe, como todo el cine sonoro mexicano, la influencia estética de Sergei M. Eisenstein y Eduard Tissé, transformada por su aplicación clásica del modelo estadounidense. Hay nexos importantes entre la obra de Gavaldón y cineastas como Otto Preminger, en el manejo de "la elegancia y la ambigüedad de exposición que

median entre los hechos narrados y su punzante significado”;²⁰² Fritz Lang, con los antihéroes solitarios y acosados, cine crítico que hace su análisis a través de “imágenes congeladas por un exceso de vida”;²⁰³ George Cukor, con la sensibilidad para transmitir la complejidad femenina; Orson Welles, con la herencia barroca de Stroheim y la integración plena entre personajes y escenarios; Nicholas Ray, en el mundo fragmentado y adverso. Del mismo modo, es fundamental la interacción entre Gavaldón y el resto del cine mexicano.

V.III.1 GAVALDÓN Y LOS DIRECTORES DE PRESTIGIO

La época en que inicia la carrera de Roberto Gavaldón está marcada por la presencia y la obra de Emilio Fernández, el descubridor de una estética que por muchos años se identificó como imagen de lo mexicano. Dice el director:

Yo me salí del *Indio* Fernández, que dominó con todos sus trabajos, muy bien; hizo cosas muy importantes, pero no quise yo seguir ese camino.²⁰⁴

Esa distancia frente al trabajo de Fernández se nota incluso en cintas rurales como *Rosauro Castro*, donde el punto de vista, más bien urbano, y la figura del antihéroe poco tienen que ver con el cine indigenista-campesino del *Indio*. Julio Bracho está en primera instancia más cercano a Gavaldón; no obstante el vínculo se pierde pronto, dada la tendencia de Bracho hacia un cine pretenciosamente intelectual.

El cine de Gavaldón es producto de la clase media posrevolucionaria, al igual que la obra de Alejandro Galindo. Los nexos entre ambos directores son importantes, aunque Gavaldón no explora a fondo la veta popular de Galindo o Ismael Rodríguez. El carácter clasemediero marca la diferencia con las obras de Fernando De Fuentes y Juan Bustillo Oro, en las que pesan cierta frustración y

²⁰² Jorge Ayala Blanco, *El estilo norteamericano*, p. 8.

²⁰³ *Ídem*, p. 5.

²⁰⁴ Testimonio en *Roberto Gavaldón. Un cine de calidad*.

desconcierto burgués ante un nuevo sistema social que destruyó el 'orden' porfiriano.²⁰⁵

Otra retroalimentación importante es la que establece con la obra de Luis Buñuel. En ambos cineastas hay constantes compartidas, como la transgresión (quizá matizada en Gavaldón, más deliberada en Buñuel) o el uso del melodrama como vehículo de expresión.²⁰⁶

V. III.2 GAVALDÓN Y SUS ACTORES

Una característica importante de la obra de Gavaldón es la justeza con que son interpretados sus personajes y la forma como esta necesidad se adapta a los requerimientos del *star system* de la época. Dolores del Río pocas veces es tan mesurada como en *La otra*. Arturo de Córdova trasciende su estereotipo con lo intrincado de sus personajes en *La diosa arrodillada*, *El rebozo de Soledad* y *Miércoles de ceniza*. Pedro Armendáriz es la antítesis de sí mismo en *Rosaura Castro* y *La noche avanza*. La figura de María Félix resalta por su integración a las tramas de *La diosa arrodillada* y *La escondida*. Libertad Lamarque funciona por una vez en *Acuérdate de vivir*, aunque luego hace naufragar *Historia de un amor* y *Los hijos que yo soñé*. Pina Pellicer alcanza lo sublime y deja grabado su paso por el mundo y por el cine gracias a *Macario* y *Días de otoño*. La memorable actuación de Leticia Palma en *En la palma de tu mano* hace lamentar su retiro obligado del cine. Ignacio López Tarso olvida su histrionismo y se nota justo en *Macario*, *Días de*

²⁰⁵ Cabe resaltar una constante interesante en la obra de los directores mexicanos. Prácticamente todos tienen una primera etapa muy interesante, que con los años se derrumba para mostrarlos, en su último tramo profesional, decadentes y rutinarios. Emilio Fernández, con obra meritoria hasta mediados de los cincuenta; Julio Bracho, siempre desigual y derrotado tras la prohibida *La sombra del caudillo* (1960); Alejandro Galindo, dedicado a melodramas moralistas después de *Los Fernández de Peravillo* (1953); Fernando De Fuentes, limitado en lo creativo tras su hallazgo comercial con *Allá en el Rancho Grande* (1936). Roberto Gavaldón no es la excepción, aunque logró prolongar su período creativo unos años más que sus colegas: de su primera cinta en 1944, hasta mediados de los años sesenta con la muy interesante *El gallo de oro* (1964).

²⁰⁶ Ariel Zúñiga, ob. cit., p. 64, señala "el río de vasos comunicantes" entre la obra de Gavaldón y Buñuel, relación establecida entre iguales, entre contemporáneos, poco estudiada por el desprecio hacia la obra gavaldoniana y la sacralizada figura de Buñuel.

otoño y El gallo de oro. Antonio Aguilar alcanza aliento épico en la trilogía sobre Heraclio Bernal.

Sus actores secundarios funcionan siempre con eficacia: Domingo Soler, José Baviera, Jorge Martínez de Hoyos, José María Linares Rivas. Ausencias notables en un director especializado en manejar ‘estrellas’: Pedro Infante y Jorge Negrete, y actores importantes: Sara García y Fernando Soler.

El rigor y el don de mando del director se nombran con el apodo bajo el cual lo conocían los actores: *El Ogro*. Comenta Joaquín Cordero, actor de *Acuérdate de vivir*:

“Gavaldón tiene fama de ser neurótico, de mal carácter y cuando no le salen las cosas como quiere... arremete contra todo. Tiene una cara muy seria, mirada fría, creo que no se ríe nunca y su continente es hosco. Es un hombre corpulento y fuerte, lo apodan ‘el Ogro’. No habla mucho, pero sus órdenes son precisas y determinantes.” Más adelante relata el primer encuentro entre Gavaldón y Libertad Lamarque: “[...] saludó [a Gavaldón] acentuando su femineidad. Y enseguida añadió como para hacerse de más confianza:

-Por ahí se dice que tiene usted muy mal genio, ¿es cierto?

Él la miró un instante y contestó seco:

-Sí señora, es cierto –se dio la vuelta y prosiguió en la preparación de los emplazamientos. La dejó muda, clavada en el piso.

-Y, bueno, por lo menos es un chico franco –exclamó al notar que todos la miraban.²⁰⁷

Las actuaciones filmicas demuestran el rigor puesto en cada uno de los detalles de sus obras. Dice el director:

Yo nunca acepto la imposición de ningún actor o actriz para hacer lo que ellos quieren, es decir, tienen que someterse a lo que deseo. Y así es como debe ser y así he sido siempre.²⁰⁸

Los resultados pesaron más que el carácter estricto para recordar al director. María Félix refiere otra anécdota:

Hay una escena en la película [*La escondida*] donde yo tomo un baño de sales. Tardamos horas en hacerla y a mí se me enfriaba el agua.

-Oye, Roberto –le dije-, apúrate que voy a pescar una gripa.

²⁰⁷ Joaquín Cordero en *Anécdotas de un actor*, citado por Emilio García Riera, *HDCM*, t. 6, p. 205.

²⁰⁸ *CCN* 7, p. 77.

Roberto ni caso me hizo y siguió hablando con el fotógrafo. Llegó el intermedio para comer. No pude probar bocado, porque la escena todavía no quedaba a su gusto y se me podía cortar la digestión si volvía a meterme en la tina con el estómago lleno. Después de que todos comieron regresé a las burbujas y por fin la escena salió como Roberto quería. Entonces lo llamé y le dije:

-Ya te demostré que soy una profesional, ¿verdad? Pues ahora sufre la venganza que te preparé por tratarme como una huarachuda.

Entonces empecé a pasar lista a los actores y a los técnicos del equipo, que ya estaban de acuerdo conmigo, y todos a su turno gritaron:

-¡Chingue a su madre el señor Gavaldón!

Tanto él como yo nos aguantábamos esas bromas porque éramos muy amigos. Lo quise mucho, especialmente al final de su vida, cuando le amputaron una mano gangrenada. Era un hombre cálido, amable, simpático, y uno de nuestros directores más talentosos.²⁰⁹

V. III.3 GAVALDÓN Y SU EQUIPO TÉCNICO

Entre otras cosas el director se debe preocupar por una serie de aspectos, como son la música, escenografía, edición, hemos tenido muy buenos escenógrafos, tan capaces como cualquiera; también mano de obra en cuanto a carpinteros, yeseros, decoradores, que son estupendos y muchos viven todavía y siguen trabajando [...] Entre los elementos destacados en la realización de un filme, el fotógrafo es el que plasma las imágenes que le pide el director, no actúa por sí solo. Cuando menos en mi caso considero que todos deben estar al servicio de la historia y de la cinta. Se está bajo las órdenes del realizador, quien ordena y pide emplazamientos, lentes y efectos que trata de lograr el fotógrafo [...] Respecto a la edición creo que es la parte más importante, después de la dirección, porque ahí es donde se da el ritmo; el editor no puede actuar -al menos en el caso mío- por sí solo, yo filmo en tal forma que no le falte nada al cortador, pero éste tiene que interpretar el guión y la intención del realizador al haber hecho la película en determinada forma.²¹⁰

El testimonio anterior da idea de la importancia y la minuciosa atención puesta en la factura de sus realizaciones (en su época, Gavaldón utiliza en promedio tres veces más película virgen que cualquier otro director). Cuenta el editor Carlos Savage:

²⁰⁹ María Félix. *Todas mis guerras. Soldadera de lujo*, p. 85-86.

²¹⁰ CCN 7, p. 80.

El tiempo de filmación en general eran tres semanas, pero cuando eran argumentos más elaborados llegaban a ocho semanas. A las películas de Emilio Fernández, de Gavaldón, de Bracho, como tenían más garantías, se les daba más tiempo. Lo mismo con la edición. En general se demoraba unos quince días pero si era de Emilio Fernández o Bracho se alargaba un mes; si era de Gavaldón, un mes y medio.²¹¹

Desde su primera cinta, el director se rodea de los más competentes colaboradores de la industria, muchos de los cuales recibieron premios por su trabajo. Alex Phillips, Agustín Martínez Solares y Gabriel Figueroa entre los fotógrafos; Vicente Petit, Francisco Marco Chillet, Gunther Gerzso, Manuel Fontanals, Edward Fitzgerald y Jorge Fernández en la escenografía; Antonio Díaz Conde, Eduardo Hernández Moncada, Carlos Jiménez Mabarak y, sobre todo, Raúl Lavista, en la música; Savage, Charles L. Kimball, Rafael Ceballos, Gloria Schoeman, en la edición.

V. III.4 GAVALDÓN Y SUS ESCRITORES DE CABECERA

Si el aspecto técnico es preparado con esmero, el trabajo previo siempre es planeado y efectuado con extremo cuidado. La labor de guionista de Roberto Gavaldón está a la altura de su carrera como director y encuentra en sus colaboradores en la pluma, o en sus referentes literarios, la fuerza para desarrollar y ampliar su universo.

Hay muchos realizadores que son adaptadores y autores al mismo tiempo. El hecho de dirigir da una visión muy amplia de lo que se debe hacer en los órdenes técnico, artístico y literario en el cine. En ocasiones se requiere de personas que tengan facilidad para construir diálogo, que debe ser de lo más económico y significativo.²¹²

La lista es larga: de Vicente Blasco Ibáñez a Gabriel García Márquez, pasando por Salvador Novo, Carlos Fuentes, Hugo Argüelles. Enseguida se ofrecen

²¹¹ Entrevista realizada por Silvia Oroz, ciudad de México, junio de 1989. Citado en *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, p. 147. Savage colaboró con Gavaldón en: *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, *Deseada*, *El pequeño proscrito*, *Después de la tormenta*, *Historia de un amor*, *El siete de copas y Doña Macabra*.

²¹² *Idem*, p. 75.

más datos sobre varios de sus colaboradores cercanos, involucrados en las cuatro cintas objeto de análisis.

V. III. 4.1 JOSÉ REVUELTAS

El más importante colaborador de Roberto Gavaldón es, sin duda, el duranguense José Revueltas Sánchez (1914-1975). Es hijo de un comerciante. Su familia fue numerosa: doce hermanos, entre ellos, el músico, Silvestre; la actriz, Rosaura, y el pintor, Fermín.

Autodidacta y militante de izquierda, sus preocupaciones sociales lo llevan desde joven a integrarse al Partido Comunista Mexicano. Por su participación en la militancia revolucionaria cae en el reformatorio a los quince años y en el penal de las islas Marías, víctima de la represión callista, a los veinte. Lúcido escritor, su obra literaria, de vena realista pero desbocada por la pasión y la vehemencia, es cercana a la 'generación perdida' estadounidense; está marcada por la soledad, la frustración, la desesperanza, el pesimismo, la amargura y la muerte, creando un retrato desgarrador de la angustia y el sufrimiento humano.

Marxista siempre consecuente, Revueltas ingresa al cine en 1944 como argumentista y dedica todas sus energías al activismo sindical. De 1944 a 1960 colabora en veinticuatro cintas, de las cuales doce son dirigidas por Roberto Gavaldón.

El realismo es, como en su literatura, su máxima aspiración en el cine. Dice: El salto milagroso de la materia al espíritu, de la imagen al concepto, sólo puede darlo el arte en tanto se apoya en los hechos esenciales de la realidad. No en toda la realidad, sino únicamente en lo más significativo y válido de la realidad.²¹³

Para Revueltas, Gavaldón es el director mejor orientado hacia un modo realista. Afirmación válida si consideramos la perfecta adecuación dialéctica entre las historias de Revueltas y los elementos plásticos y de composición barroca de los

²¹³ José Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, p. 32.

filmes que, a fin de cuentas, persiguen y alcanzan lo planteado por el escritor. El barroquismo se presenta como necesidad incluso en su literatura.

La libertad de la fatalidad. Todo en Revueltas se da en el límite: su barroquismo (que desemboca con frecuencia en una intensa prosa poética), su pasión radical, sus atmósferas donde el delirio es la posibilidad de lucidez.²¹⁴

Temperamento trágico frente a una realidad caótica e incognoscible cabalmente. Revueltas se acerca a la realidad a través de una “prosa febril, analógica en exceso, cuyo primer fin es la creación de atmósferas verbales que equivalgan a estados de conciencia.”²¹⁵

Gavaldón encuentra en Revueltas el vehículo perfecto para expresar sus inquietudes: en *El socio* (con participación marginal de Revueltas) se descubre todo el potencial que hará de *La otra* una extraordinaria película, gracias, en gran medida, a la verosimilitud que la vocación realista de Revueltas imprime al guión. Por su parte el escritor encuentra en Gavaldón la disposición y el conocimiento para explorar los mecanismos de la sociedad burguesa. Síntesis fructífera y duradera – nueve años de colaboración constante- producto de la amalgama dialéctica y curiosa entre un combativo marxista y uno de los directores más rentables para los industriales del cine.

V. III.4.2 RIAN JAMES

El escritor y argumentista estadounidense Rian James (1899-1953) nace en Eagle Pass, Texas. Se inicia en el cine en 1932, año en que adapta una novela suya para *Love is a Racket*, cinta de William A. Wellman. En ese año da argumento a: *Hat Check Girl*, de Sidney Lanfield y *A media voz (Crooner)*, de Lloyd Bacon. En 1933 dirige *Best of Enemies*, única cinta como director. Es argumentista de más de treinta películas hollywoodenses en los años treinta y cuarenta, entre otras de *Risas y lágrimas (Forty-second Street)*. Lloyd Bacon, 1933); *Sucedió en Nueva York (It*

²¹⁴ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia general de México*, p. 1028.

²¹⁵ *Idem*.

Happened in New York. Alan Crosland, 1935); *La legión blanca (The White Parade)*. Irving Cummings, 1934) según una novela del mismo James; *Serenata argentina (Down Argentina Way)*. Cummings, 1940); y *Eve knew her apples* (Will Jason, 1945), su última cinta estadounidense. Las dos últimas: *La forteresse* (1947) y *Murmuración (Whispering City)*, 1948), ambas dirigidas por Fedor Ozep, son rodadas en Canadá. En 1946, Gavaldón y José Revueltas adaptan su cuento *Dead Pigeon*, para *La otra*. El mismo relato servirá de base para una cinta de 1964: *¿Quién yace en mi tumba? (Dear Ringer)* única cinta dirigida por el actor Paul Henreid, con Bette Davis en el papel de las gemelas; y para una película, también estadounidense, para televisión: *Killer in the Mirror* (Frank de Felitta, 1986).

V. III.4.3 LUIS SPOTA

Luis Spota (1925-1985) empezó a escribir para el cine mexicano en 1949, tenía 23 años y una trayectoria espectacular en el periodismo nacional. Aprendiz y mensajero en la revista *Hoy*, redactor del diario *Excélsior*. Nombrado director de *Últimas Noticias*, a los diecinueve años. En el terreno de la literatura, Spota empezaba a distinguirse con siete libros publicados: cuentos, teatro, novelas, y un premio literario importante en 1947 por su primera novela: *El coronel fue echado al mar*.²¹⁶

Luis Spota, prolífico y subvalorado escritor de gran oficio, dio tinte negro a muchos de sus trabajos para el cine. Es el caso de las dos colaboraciones, como argumentista, con Roberto Gavaldón y José Revueltas: *En la palma de tu mano* y *La noche avanza*. En ambas cintas gravita el sentido del mejor cine negro estadounidense: temas policíacos como manera de eludir las restricciones a la libertad de expresión, frecuentes en la época.

Lector de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Georges Simenon y de las ficciones publicadas en la colección del Círculo Negro en los años treinta y cuarenta, Luis escribió muchos argumentos de suspenso, violencia y crueldad.²¹⁷

²¹⁶ Elda Peralta, *La época de oro sin nostalgia. Luis Spota en el cine*. Editorial Grijalbo, México, 1988, p. 75.
²¹⁷ *Idem*, p. 83.

La opresión social contra el individuo, la tragedia de la vida marginal y la descripción minuciosa son inquietudes constantes en Spota, que encontraron en Gavaldón una perfecta traducción en imágenes.

V. III.4.4 JESÚS CÁRDENAS

No se encontró mayor dato sobre Jesús Cárdenas, colaborador con Gavaldón en el guión de *La noche avanza* y en su trilogía: *Aquí esta Heraclio Bernal*, *El rayo de Sinaloa* y *La rebelión de la sierra*. Se sabe que es primo de Julio Bracho y Andrea Palma y que participa en más de cuarenta películas entre 1945, colaboración en la adaptación de *El monje Blanco*, de Julio Bracho, y 1960, año en que adapta de nuevo con Bracho *La sombra del caudillo* y se despide del cine con el argumento de *Los secretos del sexo débil* de José Díaz Morales. Sobre Cárdenas, dice el guionista Julio Alejandro:

Mi primera película la hice con un excelentísimo autor que fue Jesús Cárdenas [...] Me sentí muy bien con Jesús Cárdenas, teníamos ideas muy afines, una cordialidad de trato enorme y nos sentábamos a discutir el tema, la escena, no puedo decir si alguna situación o una escena eran de él o mías, se hacía en conjunto y después ese fruto hecho ya se volvía a repasar. Y entre los dos encontrábamos una cosa semejante.²¹⁸

V. III.4.5 EDMUNDO BÁEZ

El argumentista y dramaturgo Edmundo Báez (1913-1990) nace en Aguascalientes. Finaliza la carrera de medicina y tiene estudios de filosofía; sus inquietudes literarias lo hacen dejar su labor en el terreno de la psiquiatría. Participa en el grupo literario formado por Octavio Paz, Guadalupe Amor, Efraín Huerta, Ignacio Retes, entre otros, muy influenciados por Xavier Villaurrutia. Se inicia en el periodismo cinematográfico en la revista *Cinema Reporter*, antes de integrarse al cine como dialoguista de *Adán, Eva y el diablo* (Alfredo B. Crevenna, 1944) y *Por un amor* (José Díaz Morales, 1944). Posteriormente se inicia como adaptador en

²¹⁸ *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, número 7, p. 59-60.

Gran Casino (Luis Buñuel, 1946) y *La diosa arrodillada*, primera colaboración con Gavaldón que se repetiría en: *Acuérdate de vivir*, *Camelia*, *El niño y la niebla*, *Los hijos que yo soñé* y *La vida inútil de Pito Pérez*. Es autor de las obras *El rencor de la tierra* y *Un alfiler en los ojos*, que lo inscriben en la generación renovadora del teatro mexicano. Competente y comprometido escritor, Báez dice sobre el cine mexicano:

Por lo general la temática del cine nacional no ha sido buena debido a la falta de libertad; teníamos en contra tanto al productor como a la censura. Es mala porque ha sido limitada, por no dejarnos expresar la verdad. Si la motivación de un personaje se encontraba en un contexto cultural, social o venal, desde el punto de vista de las autoridades no se podía poner, tenía que atribuirse esa psicología a un melodrama, a una situación falsa.²¹⁹

V. III.4.6 RODOLFO USIGLI

El dramaturgo Rodolfo Usigli (1905-1979) nace en la ciudad de México. Con estudios en México y Estados Unidos, comienza a escribir críticas teatrales en 1924. Ocupa diversos cargos públicos en el país y misiones diplomáticas en el extranjero. Autor de una vasta obra teatral que empieza en 1929 con *Quatre chemins*, entre la que destacan: *El apóstol* (1930), *Noche de estío* (1933), *El niño y la niebla* (1936, adaptada por Gavaldón en 1953), *Medio tono* (1937, llevada al cine por Benito Alazraki en 1956), *El gesticulador* (1937, obra fundamental, filmada en 1956 por Emilio Fernández), *Otra primavera* (1938, filmada por Alfredo B. Crevenna en 1949), *Corona de sombra* (1943), *Jano es una muchacha* (1952), *Corona de fuego* (1960), y *Corona de luz* (1964); así como la novela *Ensayo de un crimen* (1944, primer texto negro en México que sirve de inspiración para la cinta de Luis Buñuel de 1955). Colabora en el cine en los diálogos de *Resurrección* (Gilberto Martínez Solares, 1943), *Susana* (1950) y *Una mujer sin amor* (1951), ambas de Buñuel.

²¹⁹ *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, número 6, p. 100.

V. III.4.7 EMILIO CARBALLIDO

Emilio Carballido nace en Córdoba, Veracruz, en 1925. Dramaturgo autor de más de cien obras, escribe la primera, *Los mundos de Alberto*, en 1946. Miembro fundamental de la nueva dramaturgia mexicana contemporánea, Carballido explora en sus obras la simulación con que se esconde la miseria moral de sus personajes. Adaptado por el cine por primera vez en 1954 (*Rosalba* de Humberto Gómez Landero) se inicia como argumentista de *La torre de marfil* (Alfonso Corona Blake, 1957) y actualmente tiene más de cincuenta guiones de cine. En 1959 comienza su colaboración como adaptador con Gavaldón en cuatro cintas: *Macario*, *Rosa blanca* y *Días de otoño*, curiosamente, todas basadas en textos de B. Traven, y *El hombre de los hongos*, según novela del también veracruzano Sergio Galindo.

V. III.4.8 JULIO ALEJANDRO

Julio Alejandro de Castro Candús (1906-1995), de ascendencia aragonesa, nace en Huesca, España. Lucha por la causa republicana en la guerra civil española y luego viaja por todo el mundo, exiliado. Regresa a España donde, pese al acoso del régimen de Francisco Franco, triunfa como autor teatral. Marino, dramaturgo, filósofo, argumentista y espléndido dialoguista, Julio Alejandro llega a México en 1950 contratado por Gregorio Walerstein para colaborar en los diálogos de *Negro es un bello color* (Tito Davison). Desde entonces inicia una larga carrera en el cine mexicano, sobre todo en melodramas, género del que es aficionado.

Un rasgo parece distinguir a esta parte de la filmografía de Julio Alejandro: la preocupación del escritor por dotar a los diálogos de una coherencia y un aura 'de calidad' que los haga más verosímiles, más adecuados al espacio socio-cultural en que ocurren las respectivas historias.²²⁰

Colaborador de Tito Davison, Julio Bracho, Alejandro Galindo, Luis Buñuel, entre otros directores, participa en el guión con Gavaldón, en: *De carne somos*,

²²⁰ Eduardo de la Vega Alfaro en *Programa mensual de la Cineteca Nacional*, número 27, marzo de 1986, p. 24.

Después de la tormenta, Miércoles de ceniza y Días de otoño. De su intento por iniciarse como director comenta:

La dirección de cine me ha interesado pero menos, creo que con el conocimiento que he tenido habría podido, sólo que no luché demasiado por conseguirlo. Gregorio Walerstein me propuso para hacerlo con los Estudios América, pero cometí un error, ahora lo digo porque entonces me parecía una actitud muy sindicalista, fui un imbécil en ese momento, me dirigí a Roberto Gavaldón que estaba entonces de secretario de Directores y le dije: – me ofrecen esto. Y me respondió con esa voz pausada que tiene: –yo no se lo aconsejo, Julio, pues es ir en contra de los intereses del sindicato. Portas en Autores me indicó lo mismo y fui con Walerstein a decirle que abandonaba la mano de doña Leonor.²²¹

V. III.4.9 B. TRAVEN

La vida del escritor B. Traven (1890-1969) está envuelta en el misterio. De acuerdo con la biografía escrita por Karl S. Guthke, *B. Traven: biografía de un misterio*, Traven nace en Estados Unidos y es hijo de dos actores alemanes –Ludwig y Josephine Sternwaldt.

En su juventud tomó el nombre de Ret Marut, participó en algunas obras de teatro y luego se dedicó al activismo político. Como anarquista, cuestionó el poder mediante una publicación periódica creada por él y luego intervino en la revuelta de Baviera en 1919. En este movimiento obrero popular tuvo una actuación importante, hasta que el Estado alemán reprimió y asesinó a miles de rebeldes. Marut salvó la vida milagrosamente y durante un tiempo se ocultó debido a una condena de muerte en su contra. Después de recorrer varios países, se estableció en México en 1924. Por su condición de anarquista sabía que en cualquier lugar era peligroso, lo que lo volvió más suspicaz con respecto a su identidad. No obstante en el país se sintió cómodo: no se le exigían papeles. Además observó la calidez de la gente, sobre todo de los indígenas y le gustó su forma de vivir, más cercana a la comunidad que a la sociedad de mercado. Así, decidió establecerse entre ellos y estudiar sus costumbres.²²²

Estudia la cultura maya y en su juventud trabaja en pozos petroleros de Tamaulipas. Se nacionaliza mexicano en 1951. La mayor parte de su obra aborda,

²²¹ *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, número 7, p. 56.

²²² Jorge Murguía Espitia, "Biografía de B. Traven", en *Proceso* No. 1326, 31 de marzo de 2002, p. 67.

con realismo narrativo, vigoroso y crítico, temas mexicanos, ya sea el folclor, el misticismo o la denuncia de las inequidades sociales. Adaptado al cine por John Huston (*El tesoro de la sierra madre/Treasure of High Sierra*, 1947), Julio Bracho (*Canasta de cuentos mexicanos*, 1955), Emilio Fernández (*La rebelión de los colgados* 1954/terminada por Alfredo B. Crevenna) y Roberto Gavaldón, que adaptó dos novelas y un cuento de Traven, todos dominados por cierto aire de fatalidad afín a la obra del director, para crear *Macario*, *Rosa blanca* y *Días de otoño*.

V. III.5 GAVALDÓN ANTE LA CRÍTICA

Previo a los años sesenta, la crítica cinematográfica rara vez se aleja de las notas de actualidad y los chismes faranduleros; con todo, hay críticos inteligentes en algunos medios que dan mayor análisis e inteligencia a sus textos, hombres como Álvaro Custodio o el mismo José Revueltas. Son los años de mayor prestigio de Roberto Gavaldón, apreciado por sus resultados en taquilla y por la ambición de su cine (para Revueltas, Gavaldón es uno de los mejores cineastas mexicanos).

Fue durante la turbulenta década de 1960 cuando se marcó un cambio definitivo en la crítica cinematográfica. La influencia del análisis que cuestionaba ciertas realidades, así como la legitimidad del estudio del cine mexicano como disciplina académica dio como resultado una crítica profesional que no sólo comentara sobre la actividad cinematográfica, sino que ofreciera un análisis de autor.²²³

Esa crítica renovadora, inspirada en la teoría francesa del cine de autor, tenía mucho de iconoclasta; no asombra, a la luz de lo planteado líneas arriba, el desmérito en que sumiría por años a Roberto Gavaldón. Lo que sorprende es que el enfrentamiento político con el hombre contaminara la mirada objetiva de su cine. A la distancia, Gavaldón puede ser visto como el más flagrante caso de incomprensión y desprecio frente a obra cinematográfica de director mexicano alguno.

En la vorágine de las revaloraciones y los balances, al director le tocaron los adjetivos más duros e injustos. Para Emilio García Riera, "Gavaldón puede ser visto

²²³ Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*. UNAM, México, 2001, p. 12.

como un caso afligente de impersonalidad, rutina y academicismo”²²⁴ Por su parte, Jorge Ayala Blanco dio a la obra de Gavaldón como ejemplo de “un cine que rehúsa dar la cara, cobarde, impersonal, que parece realizado por un asistente de director o por un funcionario oficial, escudado en prestigios literarios y de taquilla.”²²⁵ Para José de la Colina, Gavaldón no es más que “un director formalista y vacío”²²⁶

Los años fueron atemperando esa virulencia; el mismo Ayala Blanco modificó su visión desde la segunda edición de su *Aventura del cine mexicano* y habló, a raíz de la muerte del director, en los siguientes términos:

Dueño del estilo más seco y duro que conoció la Época de Oro del cine mexicano [...] figura incomprendida y vilipendiada como pocas durante la etapa antinacionalista de nuestra cultura cinematográfica [...] La obra de Gavaldón debe ser reenfocada con lentes bifocales, que corrijan a la vez la miopía y la hipermetropía de sus detractores anteriores, entre los que alguna vez nos contamos.²²⁷

Las generaciones posteriores poco a poco han ido descubriendo la extraordinaria solidez de la obra gavaldoniana. Pilar de esa relectura del cineasta, la obra firmada por el director Ariel Zúñiga, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*, cristalización del arduo trabajo de Adriana Contreras, Hugo Bonaldi y el mismo Zúñiga en la revisión de su obra filmica, a través de charlas extensas con el viejo Gavaldón. El texto es una deconstrucción cuidadosa, plano por plano, de varias películas del realizador al que se considera, con justicia, “un autor subversivo”.

²²⁴ Emilio García Riera, prólogo a *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, p. 10.

²²⁵ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, p. 293.

²²⁶ José de la Colina, revista *Política*, citado por Emilio García Riera, *HDCM*, t. 10, p. 106.

²²⁷ Jorge Ayala Blanco, “Roberto Gavaldón (1909-1986)” en *Siempre!*, p. 36-37. Según el autor, el texto referenciado vio la luz mutilado por órdenes del responsable del suplemento cultural, Carlos Monsiváis. Censura también aplicada al texto de Hugo Bonaldi, “Gavaldón y Revueltas: La diosa arrodillada”, que tras ser rechazado por Monsiváis, para *Siempre!*, fue publicado por una pequeña y efímera revista literaria, *La orquesta*, en septiembre de 1987.

CAPÍTULO SEIS LA OTRA. AMBICIÓN Y ASCENSO SOCIAL

*Prolongan este vano mundo incierto
En su vertiginosa telaraña;
A veces en la tarde los empaña
El hálito de un hombre que no ha muerto*

*Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro
Paredes de la alcoba hay un espejo,
Ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo,
Que arma en el alba un sigiloso teatro.*

*Jorge Luis Borges,
Los espejos (fragmento).*

VI. I MÉXICO EN 1946. FIN DEL SEXENIO DE MANUEL ÁVILA CAMACHO

Los primeros pasos de Manuel Ávila Camacho al frente del país marcan distancia del proyecto de Lázaro Cárdenas. A partir del punto más alto del nacionalismo revolucionario, con la expropiación de la industria petrolera en 1938, se comienza a atemperar el vigor de las políticas sociales, en gran medida ante la presión internacional. La llegada de Ávila Camacho es consecuente con el contexto.

Con el nuevo presidente y su política de Unidad Nacional, el país da un giro a la derecha, a la afirmación de la voluntad del gobierno posrevolucionario a encauzar el desarrollo del país por la vía capitalista. El inicio de la Segunda Guerra Mundial hace que México tome partido definitivo con la causa aliada, que luego se verá es la causa del capitalismo internacional. Los ánimos socialistas, nunca constantes, impulsados por el Cardenismo son eliminados.

La rectificación del cardenismo comprendió la marcha atrás en la política educativa, la sustitución de la dirigencia sindical, el retroceso en el reparto agrario y la aparición de un discurso que transcurrió paulatinamente de la exaltación de la democracia norteamericana, al abierto anticomunismo de la guerra fría.²²⁸

²²⁸ Jacqueline Peschard, *et alii*, "De Ávila Camacho a Miguel Alemán", en *Evolución del estado mexicano*, t. III. Editorial El Caballito, México, 1994, p. 21.

La Segunda Guerra Mundial favorece el afán industrializador del país. El proyecto económico conocido como 'sustitución de importaciones' es el gran puntal de lo que después se conocerá como 'milagro mexicano'.

La guerra mundial había obligado a los países en conflicto a dedicarse prioritariamente a la producción bélica lo cual tenía dos consecuencias sobre países como México: uno, creaba la necesidad de producir 'en casa' lo que hasta ese momento se había importado del exterior y cuya fabricación se había suspendido o reducido y dos, aumentaba la demanda externa de bienes de consumo y de algunos productos que, como el henequén, constituían un elemento importante en la industria de la guerra.²²⁹

Si la guerra favorece el desarrollo de la burguesía local, el Estado se consolida como el rector del proceso económico, medida afin con el keynesianismo²³⁰ imperante en la posguerra. De tal suerte, el gobierno protege a la burguesía local con aranceles altos y limitación a la inversión extranjera, al tiempo que controla en todo sentido al movimiento obrero. La industrialización del país propicia una importante recomposición social:

En la medida en que aumentaba la población empleada en la industria y sobre todo en los servicios, descendía la dedicada a la agricultura y aumentaban las migraciones del campo hacia los centros urbanos donde se desarrollaba la producción fabril con el consiguiente crecimiento de las ciudades. Con razón podría afirmarse que en la década de los cuarenta el país adquiere una nueva fisonomía urbana.²³¹

La migración a la ciudad se acelera con el freno al reparto agrario experimentado en esos años. Mientras que Cárdenas repartió dieciocho millones de hectáreas, Ávila Camacho apenas se acerca a seis millones. El ejido deja de ser el fundamento del desarrollo agrícola del país, al tiempo que la pequeña propiedad — muchas veces disfraz del latifundio— se convierte en la clave para atraer inversiones para la agricultura.

El sexenio ávilacamachista es también el de la institucionalización definitiva del ejército. Separado como sector del Partido de la Revolución Mexicana en 1940 y

²²⁹ *Ídem*, p. 22.

²³⁰ Las medidas keynesianas, instrumentadas por el capitalismo internacional entre los años cuarenta y finales de los setenta, consistían en corregir desequilibrios estimulando la demanda mediante el gasto público.

²³¹ Jacqueline Peschard, ob. cit., p. 33.

renovado con el retiro de muchos jefes y oficiales veteranos en 1945, el ejército se consolida como el brazo armado del Estado, al tiempo que se prepara para ceder el poder a los civiles.

La expulsión de Vicente Lombardo Toledano de la Confederación de Trabajadores de México significa el fin de la ideología marxista al interior de la principal central obrera. En 1941, Fidel Velázquez ocupa por primera vez la secretaría general, lo que marca el inicio de la desmovilización forzada de los obreros organizados, etapa de colaboración e imposición de líderes adictos a la burguesía. La izquierda, marginada, perseguida y dispersa, no recobrará fuerza sino hasta el final de los años cincuenta.

La recomposición del país se afianza, finalmente, con el nacimiento del Partido Revolucionario Institucional, en enero de 1946, que le quita el carácter sectorial al PRM cardenista.

Manuel Ávila Camacho se declara creyente y su sexenio se caracteriza por las buenas relaciones con la Iglesia católica, que se manifiestan desde la tolerancia a las manifestaciones religiosas públicas hasta la eliminación de la educación socialista y el acercamiento a grupos de derecha, como la Unión Nacional de Padres de Familia y la Unión Nacional de Estudiantes Católicos.

La política demográfica es pronatalista, afin con la Ley de Población de 1936 que prohíbe cualquier forma de anticoncepción y hace de la familia un asunto de Estado.

La política pronatalista alentó el crecimiento de la población mediante la promoción de familias grandes y el compromiso de reducir la mortalidad infantil mediante la institucionalización de un sistema de salud pública.²³²

Se alienta la participación de la mujer en las actividades productivas, pero a la vez se intensifica el culto a la madre:

Los cambios sociales y económicos de México enfrentados en los años cuarenta afectaron no sólo las relaciones de clase sino también las relaciones entre sexos. Por un lado, las

²³² Adriana Ortiz-Ortega, *Si los hombres se embarazaran, ¿el aborto sería legal?. Las feministas ante la relación Estado-Iglesia católica en México*. Edamex, Population Council, México, 2000, p. 97.

mujeres tenían que adaptarse a transformaciones significativas en todos los aspectos de sus vidas, mientras que por el otro, los discursos nacionalistas remarcaban la importancia de preservar los valores femeninos tradicionales de maternidad, castidad y obediencia.²³³

Fuera de casa, la mujer puede ser un obrero más, pero al interior de la familia sigue sojuzgada al padre o al marido.

El nacionalismo cultural impulsado por José Vasconcelos todavía goza de buena salud. Los muralistas mexicanos pasan por su época de mayor prestigio y siguen activos, pese a verse limitados por sus posiciones ideológicas. La arquitectura poco a poco se unifica en torno al funcionalismo y se logran conjuntos trascendentales –la Escuela Normal– que modifican la traza urbana de la ciudad de México y prevén una magna obra arquitectónica, la Ciudad Universitaria. En 1943 se funda el Colegio Nacional, institución que concentra a la intelectualidad mexicana de la época.

Con todo, el proyecto cultural de la Revolución pronto da signos de su inexistencia.

En lo cultural la Revolución Mexicana (en este caso, el aparato estatal) fuera del periodo de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública y del proyecto cardenista, ha carecido de pretensiones teóricas y ha oscilado en sus intervenciones prácticas, sin que en ello se advierta contradicción: de las amplitudes y estrecheces de un nacionalismo cultural al frecuente oportunismo de una actitud ecléctica, del afán monolítico a la conciliación. Por lo general al sistema político le ha interesado modular y acomodar cualquier ambición doctrinaria.²³⁴

Frente a todos esos sucesos que marcan el momento histórico, la ciudad de México se presenta como laboratorio de prueba y como metrópoli recién integrada a la modernidad y a la miseria urbana; pobreza que el pintoresquismo hace distinta a la vivida desde siempre por el México rural:

La ciudad que levita con la luz de los cácaros y el efímero papel que vocean los periodiqueros, entre sus ávidos espectadores y lectores cómplices. La parpadeante ciudad

²³³ Joanne Hershfield, “La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro”, en *El cine mexicano a través de la crítica*, p. 139.

²³⁴ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, p. 959.

del cinematógrafo nacional. La noticiosa ciudad que colectan las cámaras del *reporter*. Enrique Díaz en el maratón de baile, los Hermanos Mayo en las colas para recoger el agua, Nacho López en la morgue. La misma que malhadada, picara, jocosa, deportiva, enamorada se aloja en la retícula del comic en la era sepia de *Paquín, Peplín y Chamaco*.²³⁵

La ciudad vive su nueva vocación urbana con gran actividad nocturna, que da cabida por igual a los nuevos burgueses que a la masa popular en cualquiera de sus "cuatro mil cantinas, cuatro mil cabarets y doscientos 'lupanares'";²³⁶ con sus primeros asesinos seriales como Goyo Cárdenas, que en 1942 mata a cuatro mujeres y las entierra en la casa que renta en Tacuba; con sus primeros grandes cronistas, en 1946 Salvador Novo gana un concurso de ensayo sobre la ciudad con su *Nueva grandeza mexicana*; con la modificación de sus usos y costumbres, un decreto del primero de junio de 1944 establece el horario corrido para los comercios, oficinas y empresas particulares de la ciudad, acabando para siempre con la tradicional siesta.

VI. I. 1.- PAPEL DEL CINE EN EL PROYECTO DE NACIÓN

Durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho, el cine mexicano vive un periodo de excepción que hace del cine un rentable negocio para buen número de burgueses, además de la sexta industria del país. La conocida 'Época de oro', que ocupa la primera mitad de la década de los cuarenta, no es más que el lapso en que la guerra envuelve a Europa y permite obtener ganancias extraordinarias a los que invierten en el cine mexicano.

Al igual que el resto de las ramas productivas, el cine se ve favorecido por la 'sustitución de importaciones'. Limitada la oferta hollywoodense, el cine nacional tiene que ocuparse de llenar las pantallas de México y América Latina. Las otras dos cinematografías importantes en castellano, la argentina y la española, sufren las carencias de celuloide impuestas por la guerra y sus posiciones contrarias a los Aliados. El cine nacional recibe fuertes e importantes apoyos: por un lado, un

²³⁵ Alfonso Morales Carrillo, "La ciudad de los sucesos e ídolos" en *Asamblea de ciudades. Ciudad de México. Años veintecincuentas*, ob. cit., p. 188.

²³⁶ Sergio González Rodríguez, *Asamblea de ciudades*, p. 154.

acuerdo con la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington garantiza maquinaria, capacitación y los insumos necesarios para la industria; por el otro, el gobierno dispensa de impuestos a los productores y crea el Banco Cinematográfico, institución concebida como fuente crediticia exclusiva.

Se multiplican las firmas productoras. Grovas, Filmex, Posa Films, Films Mundiales, Rodríguez Hermanos y CLASA se fundan o renuevan entre 1941 y 1943. La producción de películas mantiene un ritmo ascendente: en 1941 se filman 38 cintas, mientras que para 1945 el número se eleva hasta las 82 películas. Ese mismo año el empresario estadounidense Harry Wright construye los estudios Churubusco; antes de iniciar operaciones, los vende a la RKO, que por limitaciones legales tiene que asociarse con Emilio Azcárraga Milmo, empresario de la radiodifusión. En 1946 se fundan los estudios Tepeyac con inversión del expresidente Abelardo L. Rodríguez.

Muchas de las compañías productoras, las más de las veces, ven con seriedad a la industria del cine. No obstante, el grueso de la producción se completa con producciones de poca o nula calidad, que generan rápidas y cuantiosas ganancias a sus productores, dineros que no se reinvierten en el sector.

El auge del cine también propicia el surgimiento y la consolidación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica que más sirve como gremio, muchas veces exclusivista, que como instrumento de lucha de trabajo contra capital:

Toda una estructura sindical que se supuso inspirada por el ideal socialista, quería asegurar los beneficios de una industria cuyos intereses capitalistas eran defendidos con espíritu pequeño burgués, es decir, con un espíritu temeroso de perder o de repartir a favor de la reinversión lo ya ganado. De tal modo, quedaba excluida una auténtica lucha de capital contra trabajo y todo se reducía a pleitos intergremiales. El cine nacional, en virtud de ello, no tomaría un camino cooperativista, pues los trabajadores no se fijaban esa meta; pero además, vería mediatizado su desarrollo abierto como negocio capitalista, ya que el espíritu gremial se concretaría a defender los privilegios adquiridos como exclusivos y

obstaculizaría la formación de nuevos cuadros, condición necesaria para el crecimiento formal de cualquier industria.²³⁷

La época de bonanza también favorece la consolidación de un *star system*, émulo de Hollywood. María Félix, paradigma de la mujer fatal en lengua castellana, debuta en 1942. Dolores del Río, con mediana carrera en Hollywood, se integra al cine nacional en 1943. Gloria Marín, David Silva, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, Mario Moreno *Cantinflas* son 'estrellas' que consolidan su carrera en esos años. De soporte, un competente cuadro de actores: Fernando Soler, Andrés Soler, Domingo Soler, Joaquín Pardavé, Carlos López Moctezuma, Sara García, Arturo Soto Rangel, Agustín Isunza, Eduardo Arozamena, Miguel Inclán, José Baviera, Emma Roldán, María Gentil Arcos, Prudencia Grifell, Mimi Derba, Antonio R. Frausto, Alfonso Bedoya, Dolores Camarillo, Lupe Inclán, Julio Villarreal, Fanny Schiller, Luis G. Barreiro, Carlos Orellana, Carlos López *Chaflán*, Armando Soto la Marina *El Chicote*.

El giro a la derecha del gobierno ávilacamachista tiene su referente en el cine. Muchas cintas del sexenio tienen referencias religiosas o son apologías de Jesucristo (*Jesús de Nazareth*. José Díaz Morales, 1942) y la Virgen de Guadalupe (*La Virgen que forjó una patria*. Julio Bracho, 1942; *Reina de reinas*. Miguel Contreras Torres, 1945). Son los años del cine de nostalgia porfiriana (*México de mis recuerdos*, de Juan Bustillo Oro, 1943; *El globo de Cantolla*, de Gilberto Martínez Solares, 1943; *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!*, de Julio Bracho, 1941); en contraste, sólo diez cintas ofrecen historias en tiempos de la Revolución. Tampoco tendrá mayor auge un cine encaminado a apoyar la causa aliada en la Segunda Guerra Mundial (*Soy puro mexicano*. Emilio Fernández, 1942; *Escuadrón 201*. Jaime Salvador, 1945; *Corazones de México*. Gavaldón, 1945).

La importancia del cine como medio de masas es aprovechado por el sistema político para legitimar su ejercicio del poder. No es coincidencia que la 'Época de oro' de la industria y la derechización del gobierno coincidan con el fortalecimiento

²³⁷ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 3, p. 111.

de la censura oficial. En 1944, el jefe de Censura Cinematográfica, dependencia de la Secretaría de Gobernación, Felipe Gregorio Castillo, está a punto de prohibir la exhibición de *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944) y declara en entrevista que, de haber dependido de él, cintas como *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933) nunca se habrían filmado.

1946 es el primer año sin guerra ni condiciones de excepción para la industria. La producción desciende a setenta cintas. El regreso de la competencia hollywoodense favorece la aparición de un monopolio de la exhibición, que en la práctica impondrá una división tácita del mercado,

quedaría sólo para el cine mexicano la parte concurrida por un público que no podía leer o leía dificultosamente los subtítulos traductores de las cintas extranjeras y que no se planteaba –se suponía– mayores exigencias de calidad; o sea, el amplio público humilde de lengua castellana mexicano y extranjero. Para el cine norteamericano, muy en primer lugar, quedaría el público de clase media para arriba.²³⁸

El nuevo paradigma impuesto a la industria hace que los productores abaraten costos y acorten el tiempo de filmación, receta para los famosos ‘churros’, que comienzan a proliferar.

En 1946 inicia carrera Luis Buñuel en el cine mexicano con *Gran casino*; es el único director que logra ingresar al sindicato ese año. Se filman *Enamorada*, de Emilio Fernández; *Los tres García* y *Vuelven los García*, de Ismael Rodríguez; *Su última aventura*, de Gilberto Martínez Solares; *El ahijado de la muerte*, del estadounidense Norman Foster y *La devoradora*, de Fernando de Fuentes. Roberto Gavaldón filma tres cintas, *La vida íntima de Marco Antonio* y *Cleopatra*, *A la sombra del puente* y la que, a la distancia, puede ser vista como la mejor de ese año: *La otra*.

²³⁸ Emilio García Riera, *HDCM*, t. 4, p. 7.

VI. II RESUMEN ARGUMENTAL

La otra es producción de Mauricio de la Serna, con larga experiencia como productor y futura carrera como director, para una efímera firma: Mercurio Films. Inicia rodaje el 27 de mayo de 1946 en los estudios Churubusco y en locaciones de la ciudad de México. Se estrena en el cine Olimpia el 20 de noviembre de 1946, donde permanece cinco semanas.

En el panteón francés de La Piedad se celebra el sepelio de Victoriano Montes de Oca, importante banquero y comerciante. En el centro del cortejo, la viuda, cubierta con grueso velo negro y el licenciado De la Fuente, abogado de la familia, miran bajar el ataúd. María Méndez, con ropas humildes y anteojos, se integra al acto. El resto de la comitiva la mira con recelo. La viuda, su hermana Magdalena, le reprocha, en un susurro, su atuendo.

Terminado el sepelio, María acompaña a Magdalena en su lujoso auto que las lleva a la casa de la viuda en Loma Linda 1720, Lomas de Chapultepec. En el vestíbulo, los sirvientes esperan para dar el pésame. La viuda, aún cubierta de negro, sube rápidamente las escaleras, seguida por María. En la habitación, Magdalena se sienta ante el espejo del tocador y se quita el velo: es gemela de María.

Magdalena se queja de los atuendos negros y se muestra cínica y desenfadada. Se pone una bata y ofrece a María unos vestidos de su guardarropa. María la observa con recelo. Magdalena le recrimina su falta de carácter para aprovecharse de los hombres. Se muestra altiva y orgullosa frente a María, pusilánime y reducida. Mientras Magdalena entra al baño, María toma una estola de piel, la pone sobre sus hombros, se quita los lentes y se contempla en el espejo. El mayordomo se asoma, la confunde con la viuda y le indica que el té está listo. María se turba, pero no aclara la confusión.

María se va pese a la lluvia que comienza a caer. Antes de abordar el autobús, mira un anuncio de la lotería nacional que rifa cinco millones. Ya en el centro de la ciudad, mientras espera para atravesar avenida Juárez, una mujer se le acerca para ofrecerle un billete de lotería, María la ignora y atraviesa corriendo la calle lluviosa.

En la esquina de Juárez y Balderas está la peluquería Wall Street, donde María trabaja de manicurista. Se pone la bata y los lentes y se acerca a atender a Domínguez, un cliente importante.

Pese a las presiones del patrón, María no cede a las insinuaciones de Domínguez. Molesta, se levanta por agua. Una amiga le señala la ventana. Bajo la lluvia, Roberto, detective de la policía y su novio, le hace señas para verse en un rato. A la hora de cerrar, Roberto espera a María y la acompaña a su vivienda en la azotea de una vecindad. María habla con amargura de la miseria. Roberto trata de animarla, pero la portera sube a cobrar la renta y se deprime más. María despide a Roberto. Saca los lentes de su bolso y se sienta ante un espejo. Se los pone y se los quita, mientras recuerda la confusión del mayordomo de Magdalena.

La noche siguiente, víspera de Navidad, el jefe de María la manda a atender a Domínguez a su departamento. Ofendida, María se despoja de la bata y renuncia. El jefe, molesto, apenas le da 18.75 pesos.

Frente a un aparador con un Santa Claus, María cuenta su dinero y decide entrar a la tienda. Pide ver una cigarrera: cuesta sesenta pesos. Por fin compra un encendedor con sus dieciocho pesos. Al salir encuentra a Roberto, le da el encendedor y él le regala una pulsera. Van a un café de chinos. Roberto la consuela por la pérdida del empleo, le dice que pronto podrán casarse, pero ella lo rechaza. Un niño se acerca a ofrecer lotería. María lo corre indignada. Salen del café, pues María dice tener que ir a casa de su hermana. Se despiden. María regresa sobre sus pasos, besa a Roberto y le desea feliz navidad.

Magdalena contesta el teléfono: es María desde una caseta. No se escucha el diálogo, pero la viuda indica que irá a casa de su hermana. María regresa a la vecindad, donde se organiza una posada. Da monedas a unos niños y sube a su cuarto. Mete un sobre en el cajón, acomoda una libreta abierta con las pastas hacia arriba sobre el buró y se inclina para tomar un objeto que esconde bajo la libreta. Empuja una mecedora frente a la cama. Se escucha un claxon, María sale a asomarse, es el auto de Magdalena.

Magdalena, vestida de negro, entra en la vecindad en medio de la posada. Esquiva a los niños que cantan la letanía y sube al cuarto de María. La encuentra sentada en la cama, junto al buró, con una bata puesta. Magdalena se muestra cínica y se queja de la llamada telefónica. Se sienta en la mecedora. María la culpa de su desgracia y le declara su odio. Toma, bajo la libreta, una pistola. Magdalena la mira anonadada: piensa que María se va suicidar.

El rompimiento de una piñata con la imagen de Pierrot coincide con el disparo. La cabeza de la piñata oscila, como un ahorcado. En la mecedora yace Magdalena con un balazo en la sien. María se desnuda y desnuda al cadáver. Quita el anillo de matrimonio y le pone la pulsera que Roberto le regalara. María, ya disfrazada de Magdalena, coloca la carta sobre el buró. Sale del cuarto, pero regresa a dejar los lentes que había olvidado quitarse. Aborda el auto que la lleva a su nueva casa.

La estancia está llena de personas vestidas de luto, es el último rosario por la muerte de Victoriano Montes de Oca. María entra en la casa y todos guardan silencio. Ella duda un instante, pero luego saluda con una ligera inclinación de cabeza a la que todos responden. Inician la oración ante un altar con un crucifijo y un espejo.

Sola en el vestíbulo, María, atemorizada, reconoce la casa. Sube las escaleras, el perro le ladra con furia, ella lo esquiva y se encierra en la habitación. Los muchos espejos la aterran. Apaga la luz, pero las luces del exterior llenan de reflejos intermitentes el cuarto. Intenta escapar, bajar al vestíbulo, pero mira al perro, amenazante, sentado ante la entrada de la casa. Se vuelve a encerrar.

La mañana ilumina el cuarto, los espejos están cubiertos con sábanas y vestidos. En la cama, María duerme junto a un frasco de Nembutal. La sirvienta toca varias veces, hasta que despierta María. La busca la policía.

En la comisaría rinde declaración Roberto sobre el suicidio de María. Ésta contempla la escena sentada a lo lejos. El agente la llama, pero ella no responde. Por

fin reacciona al segundo llamado y responde a las preguntas del ministerio público. En el anfiteatro, María se desmaya ante el cadáver de Magdalena.

Roberto la acompaña al salir y la invita a tomar un café. Vuelven al café de chinos y el mesero la llama 'Mariquita'. Roberto le explica que ése era el lugar donde acostumbraba ir con su novia. Le cuenta del gran amor que sentía por ella. María reconoce con amargura su incapacidad para amar.

En la biblioteca de la casa, un notario lee el testamento de Montes de Oca, Magdalena recibirá 500 mil pesos anuales. Pero María se sorprende al saber que ella habría recibido 100 mil pesos y las escrituras de una casa. Turbada por la ironía, María se sorprende cuando la llaman a rubricar un acta. Pretexta dolor por su hermana muerta para posponer la firma.

Junto a la chimenea encendida, María practica la firma de Magdalena una y otra vez sin éxito. Tira las hojas a las llamas, que mira con fascinación. Mete un atizador, espera un instante, lo saca y quema su mano derecha. Con la mano en cabestrillo, en la notaría, registra su nueva firma, hecha con la mano izquierda. María firma cheques al por mayor, se compra joyas y cuatro abrigos de piel.

El 22 de julio, día de Santa María Magdalena, María recibe invitados en casa. Baja la escalera con un suntuoso vestido y recibe felicitaciones. Carmela, amiga de Magdalena, recibe a Fernando y lo mete a la biblioteca, luego lleva a María; los deja solos. Fernando abraza y besa a la sorprendida María. Los invitados miran con recelo a Fernando, quien se queda al retirarse todos. María pretexta jaqueca y lo despide, pero el hombre la cita en su departamento.

Fernando espera con impaciencia a Magdalena, que no llega. Llama por teléfono y amenaza a María, que resuelve acudir a la cita. Ella intenta terminar toda relación con Fernando, pero éste la abofetea y le dice que lo sabe todo. María, aturdida, tiene relaciones sexuales y pasa toda la noche con él. Situación que se repite varias veces.

María retira del banco todos los fondos para el año y los entrega a Fernando. También le da el lote completo de joyas para deshacerse de él. Fernando amenaza

con no irse y María, quien supone que el hombre sabe algo sobre el asesinato de Magdalena, le apunta con una pistola. Él habla con cinismo y le recuerda cómo mataron a Montes de Oca. María deja la pistola. Fernando accede a irse y expresa su admiración por la pintura que adorna la biblioteca: *María Magdalena*, obra de El Greco, legada por el difunto Montes de Oca al Museo Nacional de Arte.

María pide más dinero a De la Fuente para salir del país. El abogado, molesto por lo que él presume como derroche, se opone, pero acaba accediendo a conseguir fondos. Con las maletas listas para viajar a Lisboa, vía Nueva York, María recibe a De la Fuente que le lleva el pasaporte y las letras por descontar en el banco. El abogado hace notar a María la ausencia de la pintura de El Greco, ella se muestra sorprendida. Luego de interrogar a la servidumbre, el abogado llama a la policía.

En la jefatura, Roberto escucha el llamado y pide el caso. Acompañado por otro agente llega a la casa de Magdalena. Interrogan a De la Fuente, a María y a los sirvientes; uno de éstos menciona la fascinación de Fernando por el cuadro.

Roberto registra el equipaje que María pretendía llevar a Lisboa y encuentra la supuesta nota póstuma de María. Roberto le habla del amor que aún siente por ella. María le dice que ella también amó a alguien. El otro agente interrumpe la confidencia. En la estación de ferrocarriles, los detectives detienen a Fernando intentando huir con la pintura.

De nuevo en la casa, Fernando, cínico, dice que María le regaló el cuadro. Roberto la interroga y ella, asediada, termina por aceptar lo dicho por Fernando, aduciendo estar enamorada de él.

Roberto sospecha que Fernando está chantajeando a Magdalena y hace exhumar el cadáver de Victoriano Montes de Oca. Las pruebas químicas comprueban envenenamiento con arsénico. Golpeado por los detectives Fernando confiesa el asesinato.

El 24 de diciembre de 1945, en una sala de audiencias, se lee la sentencia del juez décimo de lo penal de treinta años de prisión para Magdalena Méndez viuda de

Montes de Oca, por el homicidio de su esposo con las agravantes de premeditación, alevosía y ventaja.

María es conducida por Roberto a la penitenciaría. El detective reivindica a la mujer que cree muerta (“ella no habría sido capaz de matar”, dice) y María se resigna a purgar la condena de su hermana. Luego de atravesar varias secciones, María se despide de Roberto y le desea feliz navidad. Él enciende un cigarro con el encendedor que ella le regalara un año atrás. María, con lagrimas en los ojos, lo ve alejarse.

VI. III TESTIMONIOS SOBRE LA CINTA

Publicidad en los periódicos *La Prensa* y *El Universal*, noviembre de 1946:

...Cuando besa, cuando ama, cuando sufre... en todo momento la atormenta el recuerdo de ‘la otra’...

¡Ella sufrió, amó, pecó! Y por haber pecado tanto quiso pagar con su vida el crimen de LA OTRA...

Publicidad en *Excelsior*, noviembre de 1946:

Él también tuvo la obsesión de *La otra* [con imagen del perro].

En torno a su tenue llama giró la tragedia [con imagen del encendedor].

Lujo y ambición... Eso era *La otra* [con imágenes de joyas].

Vacía de tragedia... Sombras... Y un recuerdo... [con imagen de la mecedora].

Columna “Vestíbulo” por Justo Rocha, en *La Prensa*, 22 de noviembre de 1946:

Anteayer, con grandes llenos, se estrenó la película mexicana *La Otra*, segunda producción de Mauricio de la Serna, para ‘Mercurio Films’ con un gran éxito. *La Otra* es una película que enaltece a la Industria mexicana, y en la que Dolores del Río alcanza una superación interpretativa, en un doble papel, llevado con habilidad. [...] Hecha a base de ‘suspense’, la trama interesa desde el primer momento y todo el asunto está enmarcado en el que pudiera llamarse ambiente mexicano ciudadano muy bien logrado. El asunto, en sí, intriga y apasiona a medida que la protagonista se va viendo envuelta en la red de sus propios errores. [...] Roberto Gavaldón movió la cámara atinadamente, obteniendo, en varios momentos, efectos que colaboran, con eficacia, al clima misterioso y obsesionado del argumento. La fotografía de Alex Phillips es muy buena, y Raúl Lavista acertó, de lleno, en la

ambientación musical del asunto, tanto en las escenas emotivas, como en aquellas otras – dominantes–, de terror y desconcierto... [...] Agustín Irusta segunda, en lo posible, a Dolores del Río, para quien fue trazado –en plan de total lucimiento- el papel protagónico. Lolita encuentra diversas ocasiones de lucir lujosos vestidos elegantes y de llevarlos con señorío a lo largo de la cinta.

Columna “Panorámica” por *Objetivo*, en *La Prensa*, 24 de noviembre de 1946:

El éxito desbordante de la película mexicana *La Otra* sugiere nuevas perspectivas para el cine nacional... Ahora no se trata ya de una cinta de charros, ni de aquellas que están vinculadas íntimamente, al suelo mexicano [...] Ahora se trata de una película cuyo tema es universal, tomado, naturalmente, de un asunto universal: un cuento de Rian James, pero cuya adaptación no precisó de ‘transplante’, toda vez que el asunto puede convenir a cualquier país y a cualquier persona. [...] Quiere decir que el cine mexicano puede y debe adentrarse en asuntos de tipo general que conquistarán, igualmente que los autóctonos, los mercados extranjeros, si están bien realizados, como lo está *La Otra*.

Columna “¡Cámara!” por Jorge Mendoza Carrasco *Lumiere*, en *Excélsior*, 23 de noviembre de 1946:

Desde mi butaca: *La Otra* es una película que eleva el standard [sic] del cine mexicano, justamente en un tiempo que hacía buena falta. Excelente dirección de Gabaldón [sic], fotografía, sets y una mención para los fondos musicales de Lavista, un poquillo inspirados en *Cuéntame tu vida* [*Spellbound*. Alfred Hitchcock, 1944]. Dolores vence la difícil tarea de interpretar dos papeles, aunque no llega a superar su *María Candelaria* [Emilio Fernández, 1944], ni su *Flor Silvestre* [Fernández, 1943]. El argumento es un poco flojillo, a ratos pero recobrando todo interés en los rollos finales.

Columna “Cinema” por Álvaro Custodio, en *Excélsior*, 24 de noviembre de 1946:

El primer homenaje en esta película mexicana, donde abundan los aciertos, debe ser para el productor, Mauricio de la Serna, quien hace tiempo se ha perfilado como el hombre de empresa que expone más y mejor en el cine al servicio de la calidad. ¿De cuántos podemos decir lo mismo? Quizás haya en sus películas errores y tropiezos, pero casi nunca la barata concesión al público en busca del taquillazo por sobre otra consideración. [...] *La Otra* es una película en la que destacan fundamentalmente dos aportaciones: la dirección de

Roberto Gavaldón y la interpretación de Dolores del Río. Estos dos elementos, ya suficientemente acreditados para venir ahora a descubrirlos, son los que procuran a una historia, que no es original, un gran sabor cinematográfico y su honda emoción dramática. La semejanza de *La Otra* con *Vida Robada* [Curtis Bernhardt, 1946] —en su planteamiento, que no en su desarrollo— obliga a reconocer que la parte convencional del conflicto —el parecido físico de las hermanas— se acepta mejor en *La Otra*, por lo bien matizado de los dos personajes vividos por Dolores del Río, marcando claramente sus diferenciaciones físicas e internas, en cambio, en *Vida Robada*, todo era más superficial, más artificioso, menos humano... Una papeleta difícil que cabe apuntar a nuestro cine. [...] Gavaldón no sólo ha movido la cámara con gran naturalidad, sino con un sentido psicológico que hace destacar con mayor relieve el drama interior que se desenvuelve en el personaje central. La suya es una labor impecable, de director ya maduro, capaz de enfrentarse con las empresas más difíciles; no hay pedantería, ni ángulos inútiles o torpes repeticiones, defectos en que suelen caer nuestros directores. [...] Gavaldón se sabe contener para salir destacadamente de la vulgaridad sin volcarse en la extravagancia. Como ya dije en otra ocasión, Gavaldón se plantea problemas en cada película, y para muestra ahí está [...] la escena impactante del crimen, durante una posada, en magistral solución filmica. [...] Para ser perfecta, a la película le sobran unos cuantos metros, sobre todo en la exposición, que resulta un tanto premiosa, y algunas expresiones —el diálogo es lo más flojo del film— rebuscadas, al borde de la cursilería, que restan naturalidad a la historia. [...] Dolores del Río, en ese ambiente y viviendo personajes tan distintos a los que había encarnado hasta ahora pone a contribución su gran talento de actriz dramática, su exquisita sensibilidad y su distinción personal. Sus papeles nunca son fáciles, pero el de esta película tiene dimensión dramática —y angustiosa— desde el principio al fin [...] El reparo que cabe hacerle, en ocasiones, es de dicción, puesto que Dolores acentúa ciertas frases un poco caprichosamente, sin darle el matiz y la entonación necesarias, defecto muy común en nuestros intérpretes cinematográficos, pero que en Dolores del Río, tiene doble exigencia. [...] Agustín Irusta es un actor discreto, pero para su desgracia, los parlamentos peor condimentados han sido los puestos en su boca; Víctor Junco no da el tipo, pese a su innegable presencia física, naturalidad, expresividad, experiencia y finura interpretativa. Los restantes personajes cumplen destacando la simpatía y el atractivo, dentro de su modestia, de Conchita Carracedo, que ya merece mejores oportunidades. [...] Muy desigual la fotografía de Alex Phillips, que pudo ser mejor. La música de Raúl Lavista tiene una misión importante que el compositor ha llenado con acierto, aunque con cierta ingenuidad, por querer ser

espectacular sobrando alguna trompeta wagneriana. Buenos los decorados de Gerzho [sic], y, en suma, excelente la película en su conjunto, que, pese a los defectos apuntados, resulta la más lograda del cine nacional en lo que va del año.

Emilio García Riera en *Historia documental del cine mexicano*, t. 4, p. 49-51:

Con *La otra* se inició la que sería larga asociación del director Gavaldón y el argumentista José Revueltas, excelente escritor y marxista consecuente, original y combativo. No habría entre ellos un acuerdo perfecto; *La otra* hizo evidente que Revueltas deseaba valerse de todos los medios del cine –diálogos, escenarios, objetos- para ilustrar con la psicología de los personajes un cuadro social que diera evidencia de lo clasista de su comportamiento; Gavaldón sólo aspiraba a una corrección técnica que, en su caso, tendía a hacer planos, asépticos y monótonos a los personajes. Con la eficaz colaboración de una actriz muy confiada en la expresividad del mero enarcamiento de cejas, Gavaldón derivó lo que podía ser un sutil y contrastante juego de espejos en la fría constatación de que una Dolores del Río era igualita a la otra Dolores del Río, y así, la justicia inmanente –ciega, como todas las justicias- era incapaz de distinguirlas. Un tema que pudo ser el de la otredad, pues por algo la cinta se llamaba *La otra*, fue suplido por el de la identidad de una ‘estrella’ de cine consigo misma. La historia de James, su adaptación por Revueltas, la fotografía de Phillips, la escenografía de Gerszo y aun los refinamientos de Gavaldón conspiraron en favor de una buena película, pero el propio director admitió el sabotaje de tales virtudes por una ‘estrella’ segura de ser ella misma más interesante que cualquier historia.

Jorge Ayala Blanco, “Roberto Gavaldón (1909-1986)”, en el suplemento “La cultura en México”, en *Siempre!*, septiembre 24 de 1986:

La otra es un intenso melodrama negro, entre Lang y Hitchcock, sobre el tema del Doble y la Transferencia de la Culpa, con base en una historia de sicología criminal ya llevada al cine hollywoodense (una por Bette Davis), interpretando ahora Dolores del Río a dos gemelas asesinas que de manera necrofilica han intercambiado personalidades para convocar a la crueldad del destino irrisorio.

Roberto Gavaldón en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, p. 84:

[El argumento de *La otra*] lo escribimos Revueltas y yo, basados en un cuento de Rian James. Ésa nos la compró la Warner Brothers, Michael Curtiz para rodarla con Joan Crawford y en ocasiones, cuando veía en Hollywood a Curtiz, me decía: –no encuentro la forma de mejorar lo que tú hiciste, estoy buscando ángulos diferentes para no repetir lo tuyo y no los encuentro. Me decía y era para mí un halago. Dolores estaba casi recién

llegada de Hollywood y era muy fresco todo lo que ella había hecho. Fue para el cine mexicano una buena adquisición al tenerla con nosotros y era obvio que teníamos que aprovecharla en todo lo que se pudiera.

Georges Sadoul en *Historia del cine mundial*, p. 379:

Roberto Gavaldón, que debuta en 1944, realiza un buen *film* rural con *La barraca* (de Blasco Ibáñez). Al igual que Galindo y Bracho debe después resignarse a melodramas bien fotografiados como *La otra*, con Dolores del Río.

VI. IV CARACTERÍSTICAS QUE PERMITEN INSERTAR A *LA OTRA* EN LOS PARÁMETROS DEL CINE NEGRO

Al final de *La otra*, *María/Magdalena*, detrás de las rejas, alza la cara y sus ojos desaparecen tras la sombra de los barrotes horizontales. Se sumerge en las sombras del infierno, tras su fracaso, propiciado por la humanidad —y la feminidad— que carga a cuestas. La cinta contiene todos los elementos del cine negro, contagiada por el género estadounidense, en proceso de maduración en 1946, que ya ha dado varios clásicos y que ha mostrado amplias posibilidades narrativas.

José Revueltas, conocedor de la literatura estadounidense contemporánea, desarrolla un guión lleno de detalles a partir de los elementos negros planteados en el cuento de Rian James, que funcionan por el tratamiento visual de Gavaldón. En el conjunto resalta el personaje principal, antiheroína emparentada con sus símiles estadounidenses, pero que a la vez presenta matices poco comunes, incluso para Hollywood.

La trama nos presenta una ciudad inhóspita y contrastada. Las casas majestuosas de las Lomas de Chapultepec, soleadas y de horizonte claro, frente al cuarto de azotea en una vecindad del centro de la ciudad con un cielo brumoso y dominado por las chimeneas. Frente al escuadrón de Packards y Cadillacs estacionados afuera de la casa de *Magdalena*, se erige la fila de camiones y autos cubiertos por la lluvia esperando, acechantes, la luz verde del semáforo, mientras atraviesa *María*. La noche, cubierta de luces, creadoras de sombras, es bulliciosa y agresiva. A *María* la asedian vendedores de lotería y clientes libidinosos. La calle

fría sólo es interrumpida por el calor y la iluminación de una tienda departamental repleta de compradores de clase media.

La casa de *Magdalena* es tranquila, estática, fría, a resguardo del exterior, protección artificial sostenida por los cinco millones de pesos de la fortuna. En el sepelio e incluso en la fiesta, las relaciones entre burgueses son aletargadas, hipócritamente respetuosas y distantes.

Esta tajante partición de clases guarda su distancia de la división planteada por Hollywood, pero obedece a lo lógica de dos naciones con desarrollos económicos abismalmente distintos. Si en el cine negro estadounidense el motor es el deslumbramiento de la clase media por el poder del burgués, en la cinta de Gavaldón se respira la desesperación de una clase media, más de espíritu que de recursos económicos, al borde de la miseria.

En *Pacto de sangre* (Billy Wilder, 1944), *Walter Neff* quiere huir de un trabajo mediocre e insignificante. En *La otra, María* quiere huir de la miseria que no le permite pagar la renta de un cuarto de azotea. El universo burgués mexicano, humilde frente al poderío de la burguesía estadounidense, se presenta como tabla de salvación frente a la inanición no de un trabajo monótono, sino de la carencia de empleo.

Toda la trama tiene atmósfera nocturna, la casa de *Magdalena*, pese al ventanal sobre la escalera, está cubierta de sombras. La vecindad de *María* siempre se presenta de noche. La catarsis de la oscuridad se muestra en la secuencia final, verdadero descenso a los infiernos en una penitenciaría bañada de sombras y envuelta en niebla, retratada con profundidad de campo.

La violencia es sugerida, como es constante en el género negro. La secuencia del asesinato es estremecedora sin ser explícita. La analogía con la piñata que se revienta a palazos resulta inquietante. La cabeza oscilante del Pierrot remite a la escena inmediata, el cadáver de *Magdalena* meciéndose lentamente. Otro ejemplo: la tensión y furia de *Fernando* esperando a *María/Magdalena* en su departamento se sugiere con una toma *sui generis* en el cine mexicano: la cámara en contrapicada,

bajo una mesa de cristal, mira las piernas de *Fernando* y los naipes que él arroja sobre la mesa; el sonido monótono del reloj crea una tensión que no estallará sino hasta la bofetada que el hombre propina a *María/Magdalena*. En esa misma secuencia, la escena sexual es sugerida por el abrigo de pieles, que antes de matar ya *María* ha ambicionado, que se desliza hasta el suelo en clara alusión al inicio del derrumbe de la antiheroína.

El orden cronológico del relato es circular, en un año se desarrolla la historia. La Navidad sirve para encerrar en un círculo eterno la perdición del personaje; círculo que visualmente se presenta como la esfera del péndulo donde aparece encerrada la imagen de *María/Magdalena* cada vez que llega al departamento de *Fernando*.

El germen negro se manifiesta también en el personaje de *Roberto*, detective de la policía muy inspirado por el referente estadounidense, que aunque aparece reducido por el personaje principal, tiene tintes negros y ambiguos que lo llevan del romanticismo a la crueldad con que, se supone –pues la escena esconde la violencia en las sombras–, golpea a *Fernando* para hacerlo confesar el asesinato.

De igual forma, el encendedor de *Roberto* se hace distintivo del personaje y evoca la relación con *María*, al igual que el cerillo encendido con el dedo es vínculo entre *Walter Neff* y *Barton Keyes* en *Pacto de sangre*.

Finalmente, la transferencia de la culpa, tema importante en la cinta, es una constante en Alfred Hitchcock, eje argumental de la cinta negra *Pacto siniestro* (1950).

VI. V LA AMBICIÓN COMO MOTOR DE LAS ACCIONES DE LA ANTIHEROÍNA

La antiheroína del cine negro revoluciona las representaciones tradicionales. La ambición y el papel activo que toman las mujeres en las tramas se erigen como negación de las heroínas habituales, estáticas y abnegadas. El cine mexicano, fiel a la representación femenina tradicional, tiene en la *María/Magdalena* de Gavaldón la

negación y destrucción de los estereotipos usualmente manejados. El personaje reivindica el papel activo de la mujer en una sociedad en plena conformación:

La mujer siempre ha estado sujeta a la servidumbre de la especie, por su papel central de procreadora [...] y, puesto que los hombres han escogido que ése sea el destino de las mujeres, se les reduce a un 'ser para otros', impidiendo así la realización de su vocación ontológica humana del 'ser para sí', como lo sostiene Simone de Beauvoir²³⁹

La vocación antiheroica de *María* la hace rebelarse al papel social asignado a su género: aceptar la propuesta matrimonial de *Roberto*, darle hijos, conformarse con la pobreza y la vida en el hogar.

Históricamente, la mujer no tiene la experiencia del pleno derecho sobre sí misma, sobre su propio cuerpo. La subordinación de la mujer es así la experiencia de una subjetividad distinta a la del varón, otra subjetividad producto y origen de las relaciones que organizan y producen el sexo y el género en el orden social y simbólico.²⁴⁰

La ambición de *María* pugna por la apropiación de riquezas materiales que suplan la carencia de derechos sobre ella misma. No obstante, es en vano. Antes de la suplantación rechaza, asqueada, las insinuaciones de *Dominguez*, el cliente libidinoso, pero ya como *Magdalena*, sucumbe al chantaje de *Fernando*.

La ambición en femenino es perfectamente expresada en Gavaldón: sus antiheroínas están explicadas socialmente, rareza en el cine mexicano de la época, en medio de heroínas tradicionales (como la *Beatriz* de *Enamorada*, de Emilio Fernández, domada por el macho) y de mujeres fatales esquemáticas. *María* lucha por sobrevivir en un mundo anómico con la doble carga que implica ser mujer; vive subordinada, acosada por los hombres: los vendedores de lotería, el mesero chino,²⁴¹ el patrón de la peluquería, los clientes, el mismo *Roberto* con sus sueños matrimoniales. Frente a su situación, la riqueza y la actitud despreocupada y alegre

²³⁹ Graciela Hierro, *Ética y feminismo*, p. 14-15.

²⁴⁰ Mágina Millán, *Derivas de un cine en femenino*, p. 26. Roberto Gavaldón asumirá una posición abierta respecto de temas fundamentales en la lucha de las mujeres por apropiarse de sí mismas, como el aborto, presente en varias de sus películas. La práctica es rechazada por el cineasta, mas no condenada, como es usual en el cine mexicano. Incluso lo justifica por la subordinación femenina a imposiciones sociales absurdas —la maternidad sólo en el seno del matrimonio sancionado por la Iglesia— en *La casa chica*.

²⁴¹ Ya consumada la suplantación, el mesero, confundido, dice a *María Magdalena*: "Uy, qué elegante Mariquita, nunca la había visto tan chula. Yo siempre le dije que se quitara los anteojos, ¿recuerda?".

de su hermana se presentan como una oportunidad de superar su condición. Nunca contempla que el dinero no sirve para trascender el papel subordinado de la mujer en la sociedad patriarcal.

Magdalena es hermosa, asediada y segura de sí. *María* es apocada y tímida, escondida tras sus gafas, pero en lucha por afirmar su individualidad. La suplantación significa el abandono de esos afanes:

El ideal de belleza supone un mérito, al conformar la apariencia externa del modelo que se propone. La mujer valiosa es, pues, la mujer que se ajusta a los cánones externos, en su mayoría físicos, que le impone la sociedad [...] la mujer se conforma con el ideal de belleza dictado por su sociedad, se ve igual, piensa igual y se reconoce igual a todas las mujeres de ese grupo social; en esa forma se elimina la disidencia, al eliminar la individualidad, a través de la conformación de un modelo de belleza femenino que no va más allá de los requerimientos y las necesidades particulares del grupo masculino que lo impone.²⁴²

En el velorio, *Magdalena* reprocha a *María* su atuendo, desentona con el elegante luto del resto del cortejo. Posteriormente, cuando *María/Magdalena* ofrece la fiesta, baja la escalera de la casona y se muestra hermosa, sin anteojos y enfundada en un vestido que deja desnudos sus hombros y hace lucir un ostentoso collar. Se ha amoldado a los cánones impuestos, ya no desentona, está tan elegante como el resto de sus invitados y tan hermosa como *Carmela*, la amiga y cómplice de *Magdalena*.

La fascinación de *María* con la estola de piel de su hermana, que se coloca sobre los hombros mientras ésta entra al baño, marca la ambición de un personaje que a lo largo de la cinta reconoce su incapacidad para amar y con eso llenar los vacíos de su existencia y feminidad.²⁴³ Ya transformada, *María/Magdalena* paga con un cheque cuatro abrigos de piel. El vínculo con *Magdalena* es tan grande que se confunde con la envidia, con la ambición de lo que la otra posee. *María* y

²⁴² Graciela Hierro, op. cit., p. 32.

²⁴³ De acuerdo con lo planteado por Graciela Hierro, op. cit., p. 24: "La tarea reproductora y el hecho de ser instrumento del placer masculino, ha condicionado el sentido de la vida femenina. Las mujeres [...] han centrado su existencia más en el amor que en la creación de la cultura. [...] El amor es el pivote de la opresión femenina; [...] las mujeres siguen pegadas a la satisfacción amorosa, a la ternura y a la aprobación" masculina, mientras que éstos sustituyen el anhelo de amor por el de reconocimiento social.

Magdalena son una sola, sin opuestos, sin reverso y anverso, son las posibilidades insospechadas hasta que se realizan. Para Ariel Zúñiga, hay:

Cierta constancialidad entre las hermanas: la relación de *Magdalena* con el hombre (sexo, pasión amorosa, complicidad) es correspondiente con la relación de *María* con el objeto (joyas, propiedades). En su 'ser criminal' son iguales, como una sola.²⁴⁴

Ariel Zúñiga plantea que los anteojos de *María* son una alusión "directa a la visión y por lo mismo al fenómeno cinematográfico en sí."²⁴⁵ Las gafas son los ojos con que *María* mira a su hermana y ambiciona su vida, tal como plantea Jacques Lacan en sus estudios sobre la conformación del ego:

Lacan plantea como un momento fundante de la conformación del ego el episodio llamado del "estadio del espejo". Se trata de un proceso que precede al lenguaje verbal y que incorpora al niño en el universo simbólico y en la fascinación por el otro al que observa, presumiblemente la madre, a quien acaba de percibir separada de él mismo, iniciando el camino de la individualidad. La identificación con ese 'otro', que ya no es más que él mismo y quien se carga de idealización, es necesaria pero convierte a ese otro en alguien más bello y perfecto que el sujeto mismo, el cual queda fascinado ante su figura; de manera similar –se ha dicho– a como sucede con el encanto que suscitan las estrellas y en un estado anímico parecido al que provoca en los espectadores de uno y otro sexo el filme proyectado en la sala oscura.²⁴⁶

María renuncia a su individualidad, se quita los anteojos, aun a costa de su visión, y se convierte en otra, ya no ella ni su hermana, otra, conformada por ambas y que se traduce en una nueva máscara, personalidad desbordada y feliz en la opulencia.

En *La otra* se trasciende el estereotipo, pues no se plantea el arquetipo obvio que el referente bíblico sugiere: *María* no es virgen. De acuerdo con las convenciones del cine de la época, en buena medida condicionadas por los roles

²⁴⁴ Ariel Zúñiga, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón*, p. 33.

²⁴⁵ Op. cit., p. 16.

²⁴⁶ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombras en el cine mexicano*. El Colegio de México, México, 1998, p. 31. De acuerdo con esto, no sería casual la presencia de los espejos como leitmotiv o de Dolores del Río, importante "estrella", en el papel principal. Es poco probable que Gavaldón o Revueltas pretendieran aplicar las tesis lacanianas, no obstante no deja de llamar la atención la perfecta construcción dramática de la historia y los detalles que llenan el relato.

sociales impuestos, una ‘señorita’ no viviría sola y menos aún permitiría que su novio entrara a su casa. “La muchacha no debía acceder con facilidad al noviazgo y, ya en él, debía mantener el recato.”²⁴⁷ *Roberto* sube con *María* a la azotea y entra al cuarto; ella pone la tetera al fuego mientras conversa con el hombre, quien se va sólo cuando ella se lo pide.²⁴⁸ Esa confianza en el trato –planteada con una sutil escena hogareña– es posible únicamente en una pareja con un vínculo sexual, dados los usos y costumbres de la época. Tal coexistencia doméstica es vista con naturalidad incluso por la portera que sube a cobrar la renta y saluda sin recelo al joven. En sus charlas en el café de chinos, *Roberto* platica con *María* de su matrimonio como una cosa segura, obligada, sólo retrasada por los bajos ingresos del hombre.

Más adelante, cuando *María/Magdalena* cede al chantaje y tiene sexo con *Fernando* no hay indicios de virginidad que la delaten. “Supuestamente la manera de saber si [una mujer] era virgen era su sangrado en el momento del primer coito.”²⁴⁹ Según las convenciones del melodrama, de haber sido virgen *Fernando* se habría percatado de inmediato de la suplantación.

El desdoblamiento de personalidad marca la diferencia entre *La otra* y *Tras el espejo* (Robert Siodmack, 1946). En la cinta hollywoodense, los dos personajes son opuestos, esquemáticos, la heroína cuerda y la gemela diabólica trastornada. Por otro lado, la posición económica desesperada, catalizadora de la ambición marca la diferencia con *Vida robada* (Curtis Bernhardt, 1946) en la que una hermana mata a la otra, pero por el amor de un hombre. *María* desprecia el amor por la satisfacción de las necesidades materiales,²⁵⁰ por el deseo de abandonar el mundo anómico, tal como lo hace *Sam Spade* en *El halcón maltés* (Huston, 1941).

²⁴⁷ Julia Tuñón, op. cit., p. 123.

²⁴⁸ José Revueltas, *La otra*, p. 49, guión de la cinta, plantea que los diálogos de esta escena sean dichos por *María* y *Roberto* sentados en la cama, con la carga sexual que implica; finalmente, las imágenes los muestran conversando de pie.

²⁴⁹ *Idem*, p. 124. Es *sui generis* el tratamiento que Gavaldón hace de la sexualidad femenina, por una vez desligada del amor. En el cine de la época, el sexo en la mujer sólo se consume por la fuerza o por amor. Aquí, *María* tiene un lazo de cariño con *Roberto*, pero no lo ama, tal como lo confiesa, tras la suplantación, en el café de chinos.

²⁵⁰ Es un hecho que la incorporación de las mujeres al mercado laboral se impone por las dificultades económicas –bajos salarios, desempleo– que impiden la satisfacción plena de las necesidades esenciales de la

El crimen supone la asimilación del otro yo insospechado; *María* cuestiona las “armas menores”, socialmente aceptadas en la mujer —astucia, cinismo, hipocresía—, pero tras asumir la personalidad de su hermana las aplica sin reparo. La multiplicidad de personalidades está dentro de *María*, igual que dentro de *Magdalena* que se despoja del luto y la solemnidad con sólo quitarse el velo, como si de una máscara se tratara.

La catarsis de la suplantación se presenta con el intercambio de ropa. *María* desliza las medias negras de las piernas inertes de *Magdalena* y se las pone: ha absorbido la personalidad de su hermana, desde siempre dentro de ella. Puede dejar de ser sí misma, pero una serie de detalles lo impide: uno, interno, su miopía e hipermetropía que la condenan a no volver a ver bien y que al final manifiestan su triunfo al cegar para siempre sus ojos bajo la sombra de los barrotes —si antes los anteojos fueron el vehículo de apropiación de la otra, ahora, que se ha consumado para siempre la amalgama, el precio es la oscuridad—; dos, externos, que propician su derrumbe: por un lado, *Roberto*, el amor despreciado que acaba por descubrir el asesinato de *Victoriano Montes de Oca*; y la misma *Magdalena* convertida en pintura de El Greco, espejo estático, cuyo robo desemboca en el desenmascaramiento.

La primera noche en la mansión burguesa, las múltiples personalidades de *María/Magdalena* pugnan por salir y devorarla. Por eso teme a los espejos, porque cada uno es otro que conspira contra la soledad y el resguardo que, en primera instancia, la casa debería proporcionar. Su llegada a la casa de *Magdalena* coincide con el último rosario dedicado a *Montes de Oca*. Todos se arrodillan y rezan en semicírculo frente a un altar con un crucifijo en pedestal y un espejo en la pared. Pareciera que *María/Magdalena* pide clemencia al espejo, el único capaz de

familia por el hombre. *Roberto* desestima la pérdida del empleo de *María* pues así ya no trabajará “sino en su hogar”, ya que —según él— todo cambiará y podrán casarse. *María* reacciona con un: “¡Parece como si vivieras en la Luna!”, pues sabe las dificultades económicas que atraviesa el hombre y su deseo de reconocimiento: quiere ascender a “detective de primera”.

evidenciar la suplantación, como queriendo evitar el tormento de volverse a ver reflejada y verla a ella, a la otra, a *Magdalena* o a la antigua *María*.

La casa es muestra del carácter de 'nuevo rico' de la burguesía mexicana, que más que poder y control sobre los otros, ofrece el bálsamo del triunfo económico. La casa es barroca y abigarrada, de mal gusto, lugar donde coexisten sillones funcionalistas con columnas en forma de estatuas clásicas, con puertas de cristal, con jarrones afrancesados, con guardarropas a la gringa, con lámparas de araña y pinturas de El Greco. Casa y objetos presuntuosos, *kitsch*, muy en el estilo de la burguesía nacida al amparo del poder público en la época.

El desenlace de la cinta es rápido, precipitado en una primera lectura, pero justo, en la medida en que el derrumbe de *María/Magdalena*, centro de la trama y de la exploración sobre la otredad, se ha ido dosificando, como acorralando al personaje poco a poco. Ésa es la diferencia con la segunda versión de la historia. *¿Quién yace en mi tumba?* (Paul Henried, 1964) se ajusta al efectismo propio del *thriller* posterior a la decadencia del cine negro, apelando a la interpretación de Bette Davis y a la trama policiaca de James que *La otra* casi ignora.²⁵¹

VI. VI ELEMENTOS DE ESTILO DE GAVALDÓN EN LA CINTA

Si bien la corriente negra baña por completo a la cinta, *La otra* no se detiene en la adaptación del género negro. La narración de James da la trama básica, pero la reflexión de Gavaldón-Revueltas pesa más que la historia. *La otra* es, ante todo, una cinta sobre la otredad, sobre la identidad suplantada. El ritmo filmico revela la intención. La primera parte, el planteamiento, el crimen y la suplantación ofrecidos con todo detalle visual. La psicología del personaje central es construida con sumo cuidado. Por el contrario, la conclusión es rápida; después de diseccionar a *María/Magdalena*, el desenlace resulta obvio. La exhumación del cadáver y las

²⁵¹ De acuerdo con la sinopsis ofrecida por Gene Ringgold, *The Films of Bette Davis*, p. 176-177, entre otros detalles, la película de Henried plantea a la protagonista como dueña de una taberna al borde de la bancarrota; luego hace que el amante de la hermana asesinada descubra la suplantación y chantajee a la protagonista, para después ser muerto por el perro gran danés de la casa burguesa.

diligencias de Roberto se sintetizan en un par de escenas y se elude la detención de *María/Magdalena*.²⁵² La narración recobra su tono mesurado y tenso en la secuencia final; el descenso a los infiernos marca también la fusión plena e indestructible entre las hermanas *Méndez*. Ya no hay suplantación, son una sola para siempre.

La otra es un catálogo de las inquietudes del director. El desdoblamiento de personalidad marcará buena parte de su obra. La otredad y las máscaras, analizadas por Samuel Ramos en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) y recuperadas en 1949 por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, encuentran referente en *La otra*. *Magdalena* se disfraza de viuda venerable y *María* la mata para robarle la máscara, en forma de medias, que luego se encarnan hasta hundirla. Las máscaras se multiplican: *Carmela* es cómplice en el adulterio de *Magdalena*; *María* se rebela con energía ante la idea de dejarse seducir cuando es manicurista, pero cuando se transforma en *Magdalena* se resigna sin más a tener sexo con *Fernando*.²⁵³

El espejo manifiesta sus inmensas posibilidades expresivas. La clave de la suplantación, del robo de identidad, lo da el espejo que multiplica las imágenes de las hermanas. Los espejos más importantes están en el cuarto de *María*, donde descubre fascinada que dentro de ella, bajo los anteojos, está la otra; y en la habitación de *Magdalena*, donde los muchos espejos descubren a la cinica bajo el velo, los mismos que luego atormentan a *María/Magdalena* la primera noche después del asesinato.

La ubicación de los espejos hace patente la división de los ámbitos público y privado ligados por una escalera. Arriba, las mujeres están solas con su

²⁵² Revueltas, *La otra*, p. 172-173, plantea que *María/Magdalena* es llevada a la Jefatura de Policía, donde la acusan del asesinato del marido. Se debe a Gavaldón la sustitución de esta escena por la de la sentencia del juicio con voz en *off* y *María/Magdalena* sentada al centro de un gran salón.

²⁵³ Una secuencia asentada en el guión, p. 136-137, pero no integrada a la cinta, muestra a *María*, después de tener sexo con *Fernando*, caminando por una avenida llena de prostitutas que la miran con mordacidad. Describe Revueltas: "El ambiente es el de los amaneceres de la ciudad; la niebla envuelve el aire; un carro lechero está frente al edificio; un panadero cruza. Del fondo, arrebujándose en su abrigo, temblorosa, desorientada, sale *María* del edificio [...] Dos prostitutas pasan frente a ella y le dirigen una mirada sarcástica. *María* hace ademán de detener un automóvil."

multiplicidad de personalidades descubiertas por los espejos; abajo es el ámbito de la interacción y lucha social, el espacio de la posada del populacho y la celebración, con buffet, del santo de *Magdalena*.

La muerte es otra obsesión presente en *La otra* desde el primer plano. El descenso del ataúd, el primer diálogo entre las hermanas con las paletadas de tierra al fondo; la llegada de *Magdalena*, vestida de negro, a la vecindad, como espectro que se entromete en la celebración y que es finalmente exorcizado con el rompimiento de la piñata, que luego semeja un ahorcado. Finalmente, muerte que se refleja en la oscuridad que cubre los ojos de *María/Magdalena* en la toma final.

CAPÍTULO SIETE

LA NOCHE AVANZA. AMBICIÓN Y PODER

*Yo pudiera estar encerrado en la cáscara de una nuez,
y crearme soberano de un estado inmenso...*
William Shakespeare, Hamlet.

*—Las viejas... Cuando ellas rondan se acaba la paz y el
sosiego. ¿O no? mi don... Es que como dice la canción las
viejas son la perdición de los hombres... "son las malditas
mujeres"... si no diga: ¿este difunto estaría difunto si no?
—Sabe Dios dónde andaría.
Diálogo en La perdición de los hombres,
de Arturo Ripstein.*

VII. I. MÉXICO EN 1951. AUGE DEL ALEMANISMO

El régimen de Miguel Alemán sella la voluntad modernizadora del gobierno posrevolucionario. Atrás quedan los militares y cualquier trazo de revolución popular; lo nuevo es la urbanización acelerada y la construcción de carreteras para los flamantes automóviles importados de Estados Unidos. Los reclamos de justicia social quedan sepultados bajo el furor de la corrupción que alimenta la industrialización apresurada y anárquica.

Miguel Alemán Valdés es hijo de Miguel Alemán González, revolucionario carrancista que más tarde se alza contra Álvaro Obregón y participa en la revuelta escobarista, para morir en una emboscada en 1929. El joven abogado Alemán es el primer civil en ocupar la presidencia de la República luego de la institucionalización de la Revolución. Comienza su carrera política en la burocracia, llega a gobernador de Veracruz en tiempos de Lázaro Cárdenas, no sin antes aprovechar sus posiciones políticas para los negocios; con sus amigos, los mismos que lo acompañarán en su gobierno, inicia un jugoso negocio: comprar haciendas colindantes a la ciudad, abandonadas o en riesgo de expropiación, para fraccionarlas y urbanizarlas. Se convierte en el hombre de confianza del candidato Ávila Camacho durante su

campaña. De ahí salta a la Secretaría de Gobernación: su camino a la presidencia es seguro.

La Revolución mexicana puede darse por aniquilada después de las primeras gestiones de Alemán en la presidencia de la República. En su segundo informe de gobierno, en 1948, dice:

Llegada la Revolución a su madurez, garantizadas todas las libertades y consagrados todos los derechos por la Constitución Política que nos rige, debemos, todos los mexicanos, dedicarnos a producir lo necesario para la satisfacción de las necesidades vitales.²⁵⁴

La visión juricista de Alemán da por satisfechas las demandas sociales por estar contempladas en las leyes.

La industria es el pilar del proyecto económico:

Durante su gobierno, el Estado se convirtió en motor de la industrialización del país. La mitad del gasto público se invierte en infraestructura de transporte y carreteras y una cuarta parte en petróleo, electricidad y en la creación de empresas de apoyo. Esto conllevó, desde luego, a la reducción proporcional en el gasto dedicado a la educación, salud y servicios urbanos, aspectos que fueron pospuestos en aras de la entrada a la modernidad.²⁵⁵

La política del gobierno alemanista da sus frutos con crecimiento del producto nacional bruto a una tasa del seis por ciento anual. Desarrollo acelerado pero no sostenido. Para 1952 la economía se estanca y el crecimiento disminuye significativamente.

El buen resultado económico atrae a numerosas transnacionales, inversión que el gobierno fomenta:

Para 1952, las inversiones extranjeras representaban una cuarta parte de la inversión total y se habían trasladado de la agricultura, la minería y los servicios hacia el sector manufacturero.²⁵⁶

El precio del crecimiento lo paga la mayoría. No obstante el desarrollo macroeconómico, no hay beneficios para el pueblo:

²⁵⁴ Citado por Enrique Suárez Gaona, "El final ideológico de la Revolución", en *El fin del proyecto nacionalista revolucionario*. UNAM, México, 1992, p. 16.

²⁵⁵ Jacqueline Peschard, et al. "De Ávila Camacho a Miguel Alemán", en *Evolución del estado mexicano*, t. III, p. 29.

²⁵⁶ *Idem*, p. 31.

Aunque el número de bienes manufacturados aumentaba y se iniciaba la producción para el consumo, las cifras existentes indican que el ingreso familiar del noventa por ciento de los mexicanos no se modificó sustancialmente y que en los años siguientes tendería más bien al deterioro en tanto un pequeño sector concentraba cerca de la mitad del ingreso total del país.²⁵⁷

Los campesinos son el grupo más golpeado por la política industrializadora. El gobierno alemanista apenas reparte un millón de hectáreas de tierras cultivables e impulsa una reforma al artículo 27 constitucional que amplía la dimensión permitida para la pequeña propiedad y crea un amparo agrario, medidas que en la práctica favorecen la creación de neolatifundios. La migración a las ciudades es la única solución para el campesino despojado y miserable.

Miguel Alemán es el primer candidato presidencial de un PRI que poco a poco consolida su estructura piramidal:

El PRI vio evaporarse su carácter de partido de masas para asumirse como maquinaria electoral, movilizadora de un consenso cautivo y aglutinadora de la clase política civil. El Revolucionario Institucional quedó consolidado como partido multiclasista, agente legitimador del Estado y defensor de la ambigua ideología 'revolucionaria'.²⁵⁸

La institucionalización del poder en torno a la figura presidencial es un logro alcanzado por fin con el Alemanismo. Ya no hay generales insurrectos, ni partidos armados, en cambio se permite la existencia de caciques, subordinados al presidente, que controlan férreamente sus estados. La Iglesia católica ya no disputa abiertamente el poder, a cambio el gobierno permite su injerencia en la educación.

Los sectores medios, que se multiplican en el Distrito Federal y algunas ciudades, se ven favorecidos por una apertura política que los deja actuar dentro del partido oficial. Esa apertura sirve de contrapeso a los golpeados obreros, sojuzgados desde la entronización de Fidel Velázquez en la CTM. En aras de la unidad obrera, la izquierda apoya la candidatura de Alemán. Lombardo crea el Partido Popular, concebido inicialmente como instrumento de movimiento obrero organizado, pero

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 34.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 55.

luego relegado a los abismos de la oposición, y el Partido Comunista obtiene una efímera legalidad. No hay unidad ideológica y de organización posible. El ambiente general, contagiado del anticomunismo de la Guerra Fría, es hostil a la izquierda.

La cultura mexicana manifiesta deseos de renovación frente a los ecos lejanos de un nacionalismo que comienza a sonar demagógico.

Muchos jóvenes artistas sentían fatigada la estrecha senda nacionalista y encontraban el ambiente irrespirable. La época de cerrazón había alcanzado su ápice y entraba en crisis: se anunciaba el sucesivo momento de 'apertura'. El regodeo en lo propio se había exacerbado. La tan cantada vuelta a lo propio, aventura indudablemente provechosa en su momento, había llegado a un callejón sin salida. Los jóvenes inconformes encontraron un rechazo absoluto en los medios oficiales: no en balde las esferas gubernamentales habían entendido inteligentemente el arte de 'escuela mexicana' como un magnífico instrumento de propaganda, especialmente al exterior, y no en balde la 'escuela' había conseguido hacerse de un mercado importante entre el medio de funcionarios enriquecidos y la burguesía surgida al calor de contratos oficiales.²⁵⁹

Artistas como Manuel Felguérez, Alberto Gironella y Vicente Rojo inician su obra al lado de Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Juan Soriano y Pedro Coronel. Los emigrados también contribuyen a la renovación: Leonora Carrington, Matías Goeritz, Remedios Varo.

Los ánimos grandilocuentes del régimen (aparejados con el narcisismo del presidente) se resumen en la arquitectura, con una serie de construcciones que buscan hacer de la ciudad de México una urbe cosmopolita. El multifamiliar Miguel Alemán, de Mario Pani, el entubamiento del río de La Piedad y el trazo de la primera vía rápida, el viaducto Miguel Alemán, la urbanización del Pedregal de San Ángel, icono de la burguesía alemanista, similar a las Lomas de Chapultepec en el régimen ávilacamachista. Pero ninguna obra tendría la envergadura de la Ciudad Universitaria:

Bajo el mando audaz de Carlos Lazo, según un plano de distribución concebido por estudiantes de arquitectura y los arquitectos Pani y Del Moral, se reunieron los mejores

²⁵⁹ Jorge Alberto Manrique, "El proceso de las artes", en *Historia General de México*, p. 955.

arquitectos mexicanos del momento; no bastando eso se llamó a los pintores a que decoraran los edificios: Diego Rivera, Siqueiros, Chávez Morado y el desconocido Eppens; una horrible escultura de Alemán por Asúnsolo coronaba el escenario. Suma y cifra del renacimiento mexicano.²⁶⁰

El costo aproximado de la obra: 25 millones de dólares.

Son los años de la que José Emilio Pacheco denomina 'Generación del 50', los escritores que inician su trabajo literario por esos años: Rosario Castellanos, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Jaime Sabines, Miguel Guardia, Ernesto Cardenal, Augusto Monterroso, Ricardo Garibay, Margarita Michelena, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jorge Ibarguengoitia, Luis Villoro, Emilio Uranga, el mismo Pacheco, entre otros. El denominador común, la crítica a una Revolución que se desnacionaliza y a una intelectualidad que se aburguesa.

De modo casi unánime, el movimiento intelectual es gobiernista (la cultura se construye en la estabilidad) y, por ejemplo, los ensayos críticos de Jesús Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas sobre la agonía de la Revolución Mexicana (su aburguesamiento) suscitan el encono y la polémica contra los herejes.²⁶¹

Para entonces, la ciudad de México, centro político-económico-social-cultural del país, alcanza los tres millones de habitantes. Se dan las primeras pruebas de un nuevo invento, la televisión, que iniciará transmisiones a finales del sexenio:

En 1952, en las postrimerías del gobierno de Miguel Alemán, cuando se inicia la televisión en México, los círculos oficiales lo califican de 'pasatiempo' que, reiteradamente, no puede tomarse en serio. Que otros transmitan *Las Mañanitas* desde la Basílica de Guadalupe la madrugada del 12 de diciembre y capturen la atención con teleteatros y programas de concurso; a los gobernantes les basta con el manejo del país y el monopolio del lenguaje público.²⁶²

²⁶⁰ *Idem*, p. 954.

²⁶¹ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, p. 1035.

²⁶² Carlos Monsiváis, en *Aires de familia*, p. 211.

VII. I. 1.- PAPEL DEL CINE EN EL PROYECTO DE NACIÓN

El inicio del sexenio de Miguel Alemán coincide con el nacimiento del monopolio de la exhibición que impone el abaratamiento y la estandarización de la producción de cine que hace de cada película el eslabón de una cadena destinada a un público de escasos recursos.

El abaratamiento supuso una desgracia cultural, y el monopolio de la exhibición una anomalía antidemocrática. Ambas cosas atentaban contra el interés público; sin embargo, se entiende que ni los sindicatos ni el gobierno actuaran de inmediato y de modo decisivo contra las nuevas reglas: de cualquier modo, esas reglas parecían asegurar el trabajo continuo para los trabajadores del cine, protegiéndolos contra los riesgos de la competencia internacional, y libraban por ello al gobierno de problemas laborales en el área cinematográfica.²⁶³

Al frente del monopolio de la exhibición está el estadounidense William Jenkins. Vecindado en México desde 1901, fue agente consular en Puebla y compró un ingenio azucarero en Atenancingo en 1921. Apoyado por el gobernador Maximino Ávila Camacho y asociado con los empresarios Gabriel Alarcón y Rómulo O'Farrill, Jenkins adquiere con ventajas las salas cinematográficas de Puebla; otros propietarios, como Manuel Espinosa Yglesias, terminan por asociarse con él.

Sus gestiones con la burocracia del recién creado Banco Cinematográfico le permiten adquirir buen número de salas capitalinas y las de otras entidades del país, formando la Cadena Operadora de Teatros. Poco a poco el resto de los exhibidores, como el expresidente Abelardo L. Rodríguez y Emilio Azcárraga, terminan vendiendo sus circuitos de exhibición.

El control sobre el material a exhibir y sus nexos con el Banco Cinematográfico, principal fuente de financiamiento para la producción, imponen la estandarización del cine mexicano. Para 1947, primer año de Alemán al frente del gobierno, la producción descende a 57 películas, aunque al avanzar el sexenio, en 1950, se llega a la cifra record de 124 películas. Los ánimos exportadores del cine

²⁶³ Emilio García Riera, *HDCM*, t. 4, p. 105.

nacional se reducen a Venezuela y Cuba, pues el abaratamiento hace que la mayoría de las cintas tenga nulas posibilidades de competencia frente al cine estadounidense o europeo. Con todo, el cine mexicano es capaz de dar a lo largo del sexenio una muy buena cantidad de títulos representativos de las posibilidades expresivas de sus realizadores.

La creación de 'estrellas' deja de ser prioridad, dado la reducción de costos de producción, pero la consolidación de una figura, Pedro Infante, a partir de una cinta de Ismael Rodríguez, *Nosotros los pobres* (1947), da al cine nacional el Mito fundamental en la construcción cultural de su imaginario. También en la época alcanzan fama importante Ninón Sevilla y Germán Valdés *Tin Tan*.

En lo temático, el Alemanismo encuentra referente en el cine de cabaret y rumberas o bailarinas 'exóticas'. Once cintas de 1947 inauguran un género que llega a su madurez con *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950), de Alberto Gout, y que, con algunas variantes, plantea el descenso de una joven virginal a los abismos del cabaret hasta ser redimida por la muerte, o por un hombre solvente y moral. A lo largo del sexenio se explota al máximo el género hasta agotarlo y abandonarlo en 1952.

En 1951, la producción desciende a 101 películas y no alcanza la calidad que el año anterior ofreciera. Con todo, sobresalen cintas regulares, genéricas, pero expresivas de la época: *ATM* y *¿Qué te ha dado esa mujer?*, de Ismael Rodríguez; *Ahí viene Martín Corona* y *El enamorado*, de Miguel Zacarías; *El revoltoso* y *El ceniciento*, de Gilberto Martínez Solares; *Trotacalles*, de Matilde Landeta; *Acuérdate de vivir*, de Gavaldón. Luis Buñuel naufraga con dos cintas: *La hija del engaño* y *Una mujer sin amor*, mientras que su interesante *Subida al cielo* sufre problemas financieros que la hacen desviarse del proyecto original. Tampoco destacan, Emilio Fernández con *Acapulco*, *El mar y tú* y *La bienamada*; ni Julio Bracho con *Paraíso robado* y *La ausente*. Es de nuevo Roberto Gavaldón el que ofrece la mejor película del año, pese a su fracaso en taquilla, con *La noche avanza*.

VII. II RESUMEN ARGUMENTAL

La noche avanza es producción de Mier y Brooks, importante empresa filmica de Felipe Mier y Óscar J. Brooks. Es filmada a partir del 16 de julio de 1951 en los estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal (Frontón México y alrededores, Aeropuerto de la ciudad de México, entre otras). Se estrena el 24 de abril de 1952 en el cine Mariscal, donde permanece una semana.

Un cartel con el nombre de Marcos indica el protagonista principal de un juego de pelota vasca en el Frontón México. La cancha inmensa dividida del graderío por una tela de alambre es ocupada por cuatro pelotaris. El público sigue la trayectoria de la pelota mientras los empleados, que se distinguen por la gorra vasca, dirigen las apuestas. Marcos lanza un remate difícil que provoca que otro jugador, al intentar alcanzar el rebote, se lesione con la alambrada. Un locutor informa la supremacía de Marcos Arizmendi que nunca ha perdido uno de sus 25 encuentros.

El partido finaliza, entre aplausos, con la victoria de Marcos. Posa para los fotógrafos. Su voz en *off* describe su personalidad:

Sí, yo soy Marcos, estoy acostumbrado al triunfo y todos también se han acostumbrado a verme triunfar; es lógico, nadie se fija en los fracasados, ni siquiera en el grado suficiente para acostumbrarse a sus fracasos. Por eso no dejaremos nunca de ser los vencedores. Yo soy de los victoriosos, de los fuertes. Los débiles merecen su destino lamentable y sin grandeza; los débiles no cuentan.

Marcos entra ensoberbecido a los vestidores, tira una cesta para colocar la suya. Un médico atiende la lesión del otro pelotari: es posible que haya fractura. Ante los reclamos de sus compañeros y del empresario del Frontón, Marcos se burla y los reta. Otro jugador le avienta un banco de madera que Marcos esquiva. El jugador se abalanza sobre Marcos que lo recibe a puñetazos. Son separados y la pelea no pasa a mayores. Marcos empuja a un compañero para ganarle la regadera.

En la ventanilla de las apuestas, la joven Rebeca cobra sus ganancias. El empleado tras la rejilla es su hermano Armando, quien le dice que no vuelva a entrar al Frontón. Otro de los apostadores es Marcial, gángster siempre custodiado por cuatro esbirros. Armando no le entrega el dinero completo, faltan diez mil pesos. En

la parte de atrás de las cajas, Armando le explica que apostó ese dinero y perdió; Marcial amenaza con cobrar a la empresa, pero Armando le da un documento, un recibo por depósito confidencial en el banco, a manera de pagaré. Marcial accede a esperar unos días para cobrar.

En los vestidores, Marcos termina de anudarse la corbata. Suena el teléfono: es Rebeca, que parece preocupada; Marcos indica que lo nieguen. Rebeca llama al hotel donde Marcos se hospeda, le deja recado para que se comunique.

Marcos sale del Frontón acompañado de Lucrecia, famosa cantante; son vistos de lejos por Marcial y sus esbirros. Marcos patea a un escuálido perro parado junto al cadillac de Lucrecia. El pelotari abre la puerta a la mujer y está por subir él mismo cuando un chofer se le acerca y entrega una cigarrera de plata, regalo de Sara, según indica una leyenda grabada. Marcos le dice a Lucrecia que espere y se sube al auto, estacionado en doble fila, de Sara, enojada mujer madura envuelta en un abrigo de pieles. Marcos la saluda con un beso: ya se conocían de años atrás. Sara le pregunta sobre Lucrecia, Marcos le dice que es una simple amiga. El coche arranca. Disimulando las lágrimas, Lucrecia lo mira partir. Marcial se acerca a invitarla a su coche, pero ella lo rechaza; conducirá ella misma.

En el cabaret Mónaco, Lucrecia canta *Mi último refugio*. Desde una de las mesas, Marcial la observa. En casa de Sara, en las Lomas de Chapultepec, luego de tener sexo, recostados en la cama, Marcos mira las joyas de la mujer. Ella recuerda sus amoríos en Manila y le dice que acaba de enviudar y heredar millones. Le confiesa que ha venido a México sólo a buscarlo. Marcos, deslumbrado por la fortuna de Sara, le dice que pueden empezar de nuevo, que se irán juntos a La Habana el domingo siguiente.

En el cabaret, a las cinco de la mañana, Marcial, ebrio, se acerca a Lucrecia, le dice que estaría mejor con él, pero ella lo rechaza. Marcos llega a tiempo para escucharlos. Grita a Lucrecia que lo espere en el coche y avienta a Marcial contra las mesas reclamándole que le quiera ganar la mujer “a la mala”.

Molesto, Marcos deja a Lucrecia afuera de su departamento. Discuten. Marcos le dice que el día que no la sienta segura la deja. Lucrecia le reitera su amor recargada en su pecho.

Marcos almuerza en su habitación del hotel, por el ventanal se mira el Monumento a la Revolución. Rebeca llega a buscarlo y le reprocha que él no lo haya hecho antes. Marcos trata de abrazarla pero ella, celosa, lo rechaza. Le dice que está embarazada. Marcos se queda atónito un instante. Por fin le indica que aborte. Rebeca se niega, le dice que su embarazo implica la pérdida de todo y que si él no la desposa se suicidará.

En casa de los Villarreal, Marcos habla con el patriarca, padre de Rebeca. Ella los deja solos pensando que él pedirá su mano al padre que desautoriza la relación. Marcos le aclara que no ama a Rebeca y que necesita su ayuda para desilusionarla. Pese a sus dudas, Villarreal accede a engañar a su hija. Marcos se despide de Rebeca, quien cree que pronto se casarán. Armando, que llega a tiempo para ver salir a Marcos, reclama a Rebeca su presencia, pero ésta le dice que pronto será su cuñado. Mientras ella se va a su cuarto, el padre cuenta a su hijo el engaño.

En la cancha del Frontón practica Gabriel, pelotari que jugará con Marcos el último partido de éste en México. Marcos lo mira a través de la reja y un periodista se acerca a preguntarle sobre el contrincante. Marcos reconoce que el muchacho — con quien ya ha jugado en Barcelona— ha mejorado mucho. Marcial, que ve la práctica desde las gradas, se acerca al empresario para preguntarle sobre Gabriel; el empresario, molesto, se niega a dar cualquier pronóstico. En el vestidor, listo para integrarse a la práctica, Marcos confirma a los periodistas que el domingo termina su contrato en el Frontón México y sale para La Habana.

Villarreal, Armando y Rebeca están sentados a la mesa para la comida. Rebeca enciende el radio. El locutor informa sobre la partida de Marcos. Rebeca se muestra alterada con la noticia. Villarreal confiesa a su hija la verdad. Rebeca sale corriendo de la casa seguida de Armando que la sujeta justo antes de que la joven se aviente a los rieles al paso del tranvía de Tlalpan que avanza con velocidad. Rebeca

le confiesa que fue amante de Marcos. Armando la golpea y ella, entre sollozos, le dice que está embarazada. Armando amenaza con dar un escarmiento al pelotari.

En la noche, en el Frontón, luego del partido, Marcial se acerca a la ventanilla de Armando, le pide cuentas de su deuda. Marcial le dice que le propondrá un negocio.

En el cabaret Mónaco, Lucrecia canta *Me vuelves loca*. Marcos la mira satisfecho; Marcial y Armando se acercan a su mesa. Armando le dice que Marcial tiene un asunto que plantearle en su representación y los deja solos. Marcos, molesto, se levanta a la barra. Marcial lo alcanza y le dice de la deuda de Armando. Luego le explica que si no se deja ganar en su último juego, irá a la policía a denunciarlo por violación y corrupción de menores. Marcos, temeroso del escándalo y de las represalias del ofendido padre de Rebeca, accede a tirar el partido.

Afuera del cabaret, Marcial regresa el documento a manera de pagaré a Armando: le perdona la deuda. Armando le pide un porcentaje de las ganancias, o al menos un préstamo. Marcial se niega entre burlas.

Es la noche del partido decisivo en el Frontón. Marcial y sus esbirros se acomodan en las gradas; a lo lejos, Marcial le hace una seña que recuerda el trato. Luego voltea y hace la misma seña al chino Li Chan, sentado al otro extremo del graderío.

En el vestidor, los pelotaris aconsejan estrategias a Gabriel. Marcos los sorprende, pero guarda silencio. Los jugadores murmuran, creen que Marcos teme a Gabriel. A punto de partir a la cancha, Armando llama a Marcos; le dice que ya no tiene que tirar el partido, señala que la deuda con Marcial está saldada. Le muestra el documento y dice que Rebeca le dio el dinero para pagar al gángster.

Marcos, altivo de nuevo, entra a la cancha entre aplausos. Armando dice a Li Chan que tome todas las apuestas de Marcial. Luego va con el mismo Marcial, que le dice que apueste todo contra Marcos, que comienza a ponerse al frente de marcador, ante el asombro de Marcial, que aún no desconfía y sube su apuesta.

Finaliza el encuentro con Marcos arriba de sus contrincantes. El furioso Marcial ha perdido más de sesenta mil pesos y dice a Armando que Marcos se está jugando la vida. El público despide a Marcos con una lluvia de aplausos. Li Chan ha ganado 54 mil pesos que reparte con Marcial.

El Frontón está vacío. En la puerta, Lucrecia espera a Marcos que está acabando de arreglarse en los vestidores. El chofer de Sara entra a buscar a Marcos. Lucrecia lo mira pasar; desilusionada, se va sin esperar a su amante. Marcos dice al chofer que irá a tomar la copa con unos amigos; por la mañana pasará por Sara para ir al aeropuerto.

Afuera, Marcial y sus esbirros en un coche esperan la salida de Marcos. Éste pregunta en el vestíbulo por Lucrecia, que ya se ha ido. Sale a la calle. A punto de abordar su auto, los pistoleros de Marcial lo someten y lo suben al auto del gángster.

En un bodegón oscuro, Marcos es sujetado por dos pistoleros mientras Marcial le habla. Marcos le dice que quien lo burló fue Armando. Marcial hace que Marcos trague, de un sorbo, una botella de tequila.

Los cuatro pistoleros de Marcial llevan a Marcos inconsciente. Lo van a arrojar al canal del desagüe. Antes de tirarlo comienzan a quitarle todo lo de valor. Un esbirro encuentra la chequera de Marcos, su saldo es de 25 mil pesos. Deciden despertar a Marcos para que les dé el dinero. No lo logran y lo llevan con un médico.

El médico logra hacer reaccionar a Marcos, a punto de morir por congestión alcohólica. Desesperado, Marcos grita que lo quieren matar. Los esbirros lo sujetan y se lo llevan. El doctor, que mira un periódico y reconoce a Marcos, anota el número de las placas y llama a la policía. Varias patrullas comienzan a buscar el auto.

Ya más tranquilo Marcos, los esbirros le dicen que no lo matarán, pero a cambio debe darles los 25 mil pesos de su cuenta.

Van al hotel donde se hospeda el pelotari. En la recepción pregunta por Li Chan, pero está en el casino chino. Lo llaman, pero no puede atender el teléfono

pues está a mitad de una partida de cartas con Marcial. Uno de los esbirros, *El Bodoques*, al escuchar donde está Marcial, huye y se lleva el auto. Los otros tres y Marcos abordan el auto de éste, justo cuando llega una patrulla al hotel, para preguntar por Marcos. La misma patrulla ve en el casino chino el auto reportado. Los policías detienen a Marcial y a *El Bodoques*.

Marcos y los otros llegan a la casa de Sara. Los tipos lo esperan en el vestíbulo y él entra a la habitación. Le pide los 25 mil pesos a la mujer, dice que los perdió en el juego. La mujer se los niega ofendida. Marcos trata de convencerla, le dice que la ama en verdad, que el dinero no le importa. Esperanzada, Sara le dice que todo fue una mentira, que está casi en la miseria, que no tiene un centavo, que la casa, el coche y las joyas se las prestó un diplomático amigo de su marido. Marcos explota. Sujeta a la mujer y la lleva frente al espejo; le dice que él nunca podría amar a una vieja como ella. La avienta y revuelve el cuarto buscando las joyas. Sara toma una pistola y apunta a Marcos. Forcejean y un tiro desploma a Sara. Los pistoleros entran al cuarto. Sara está muerta. Salen con las joyas.

Un joyero examina las joyas: son imitaciones. Apenas ofrece 400 pesos por el lote. Marcos llama al hotel, ya ha regresado Li Chan. Marcos le pide que le cambie un cheque. Apenas han subido a la habitación de Chan, los policías regresan al hotel.

Marcos entrega los 25 mil pesos a los pistoleros cuando entra la policía. Sin titubeos, Marcos niega que lo hayan secuestrado, dice que son sus amigos y que se fueron de parranda, incluyendo a Marcial y a *El Bodoques*. Los policías se despiden y luego se van los pistoleros.

Marcos sale con una maleta. Lo interceptan los policías en el elevador. Le llevan la cigarrera de plata, que tenía *El Bodoques*. Con el tiempo encima para el vuelo a La Habana, Marcos acepta el ofrecimiento de los policías para llevarlo al aeropuerto.

En la sala de espera del aeropuerto, Marcial y *El Bodoques* esperan a Marcos; le quieren ajustar cuentas. En la patrulla, el radiotransmisor deja saber del asesinato

de Sara ante la turbación de Marcos. Marcial ve llegar a Marcos, escoltado por los policías. Intercambian palabras irónicas y Marcos aborda el avión.

Marcos respira aliviado. Mira la diminuta ciudad desde la ventanilla. Abre el periódico, mira su fotografía y cierra los ojos. Unas filas adelante, asoma la cabeza Rebeca. Se pone en pie y se acerca a Marcos, que dormita. Saca una pistola de su abrigo y dispara tres balazos que matan al pelotari. En el Frontón México, el viento arranca el cartel con el nombre de Marcos. El perro que Marcos antes pateara, ahora orina encima de su nombre. Un barrendero recoge el cartel para tirarlo a la basura.²⁶⁴

VII. III TESTIMONIOS SOBRE LA CINTA

Publicidad en *Excélsior*, abril de 1952:

¡Las angustiosas horas de una noche que transcurrió entre sangre y lágrimas!

¡La vida íntima de un pelotari puesta al desnudo!

¡Otra gran película de los productores y el director de *En la palma de tu mano*!

Columna “*La afición en el cine*” por Rosario Vázquez Mota, *La afición*, 27 de abril de 1952:

La trama de *La noche avanza* (debida a Luis Spota) tiene como personaje principal a un pelotari vanidoso y egoísta, como él solo, cuya meta principal en la vida es ser siempre el triunfador, aunque para lograrlo destroce a los demás. Muy bien trazado este personaje (y estupendamente interpretado por Pedro Armendáriz) nos da ocasión para conocer el medio ambiente de los frontones, en donde con todo se juega: con el dinero, con el amor, con el honor y hasta con la vida de las gentes. [...] La dirección de Roberto Gavaldón es de lo mejor. Hasta se nos antoja demasiado dinámica. La fotografía, estupenda. La música por el estilo. Es decir, *La noche avanza* es una cinta bien plantada en todos sentidos. [...] En la actuación, Armendáriz se luce. Ya lo dijimos. Anita Blanch, que reaparece en la pantalla, se desenvuelve con la firmeza y desparpajo de una actriz consumada. Rebeca Iturbide no

²⁶⁴ *La noche avanza* no es una cinta habitual en la programación televisiva. Cuando la transmiten pasan una versión censurada, que corta algunos fragmentos de secuencias. Así, el diálogo en que Marcos le dice a Rebeca: “tu hijo no debe nacer” no aparece, al igual que las bofetadas que le da Armando a Rebeca, que en televisión sólo se escuchan, ocultas en el plano de un tranvía que pasa. También es censurada la alusión a la violación y corrupción de menores que hace Marcial, así como un curioso diálogo que caracteriza al gángster y de paso al oficio político en la época. Dice Marcial: “Mira Marcos, yo conozco bastante de las leyes, sé como aplicarlas y, sobre todo, sé como violarlas”. Por último, no aparece la cruda escena en que Marcos bebe de un trago una botella de tequila.

está mal, pero todavía gesticula mucho en las escenas dramáticas. Eva Martino luce a lo grande como mujer y como actriz. Después de esta cinta, a Eva debe dársele la categoría que merece, que hasta ahora, por esas cosas raras que suceden en el cine, se le ha negado. Los demás artistas del reparto, cumplen bien.

Columna “Se apaga la luz” por Arturo Perucho, en *El Nacional*, 4 de mayo de 1952:

No puede haber una buena película cuando no hay, para empezar, un buen argumento; y como el argumento de *La noche avanza* no es bueno, tampoco lo es la película. [...] En cierta ocasión escribí, después de leer una novela de Luis Spota, que el mayor enemigo de este joven escritor es su apresuramiento. En efecto, Spota trabaja demasiado y demasiado deprisa; por eso no logra casi nunca frutos maduros, como le ha ocurrido ahora con el argumento de esta nueva película suya. Por eso, también, en el argumento de *En la palma de tu mano*, que era fundamentalmente bueno, había dos o tres disparates que un trabajo más reflexivo hubiera evitado. [...] El caso es que como el argumento de *La noche avanza* carece de las cualidades que debe tener una acción cinematográfica, la película de Gavaldón es tan desvalda, vacua y falsa como la narración de Spota. [...] Tiene, sobre todo, un defecto imperdonable: la carencia absoluta de ambiente. Si la película iba a desarrollarse entre pelotaris, era elemental que el argumentista y el director estudiaran ese medio y lo describieran en la pantalla, cosa que no han hecho y que contribuye grandemente a hacer de *La noche avanza* una cinta fallida. [...] Otro grave defecto – imputable sólo al realizador – es que las sustituciones de personas (o “doblajes” como solemos decir en la jerga del oficio) están bastante mal hechos. Como, naturalmente, no es Pedro Armendáriz quien juega de verdad a la pelota, sino un profesional del frontón, que lo sustituye cuando conviene, el director y sus colaboradores técnicos estaban obligados a utilizar trucos que son, poco menos, del dominio público de tan gastados y conocidos. ¿Cómo es posible que lo hayan hecho tan burdamente? Porque el menos avisado advierte, más de una vez, que la pelota que ve cruzar el espacio no es la misma, ni lleva la misma dirección, que la que en el plano anterior lanzó la cesta. ¡Y esto después de veinte años de estar haciendo cine en serio! [...] *La noche avanza* es una película mediocre, de escaso contenido y de muy poco interés. Pedro Armendáriz actúa como siempre, esto es, con escasa expresividad. Eva Martino sigue hablando tan mal como cuando empezó a querer ser actriz. Y los otros –Julio Villarreal, Anita Blanch, Rebeca Iturbide– salen adelante y nada más. *La noche avanza* es un paso atrás en la carrera cinematográfica de Gavaldón.

Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 6, p. 100:

Buen conocedor y observador de la vida social mexicana, el escritor Luis Spota urdía con habilidad historias de bajeza en las alturas del poder, el dinero y la fama. En *La noche avanza*, melodrama con aires de *thriller*, o al revés, basado en una interesante trama de Spota, el de la fama y la bajeza es un pelotari o jugador de pelota vasca a cesta, profesión que nunca ha dado en México una celebridad comparable a la alcanzada por toreros, futbolistas, cantantes o actores de cine. Sin embargo, bien interpretado por Pedro Armendáriz sin bigote, el tipo, fanfarrón y arrogante, está ensoberbecido al máximo por sus 25 victorias en 25 partidos. 'Soy el amo... los débiles no cuentan... el mundo es de los vencedores', pregona, y levanta el dedo, para declararse el amo, el número uno, después de provocar la lesión –fractura– de otro jugador y antes de pelear en los vestidores con uno más (Agustín Fernández). A las mujeres, el hombre las usa sin amarlas, y puede ser muy cruel con ellas, pues, como dice a Eva Martino, 'te vale más tener la quinta parte de un hombre de primera que cinco quintas partes de un hombre de quinta' (újule que sangrón). Su contraparte es un villano apostador (Linares Rivas), algo inspirado por los malvados distinguidos y suaves de Hollywood, que dice al pelotari, 'eres hombre de acción, yo soy un intelectual', que es rechazado por Eva Martino por la razón ésa de que vale más un hombre de primera, etcétera, según repite ella, y que, al final, preso por la policía, cruza ironías con Armendáriz en el viejo y pequeño aeropuerto de la ciudad de México. Una imagen última muestra cómo es arrastrado por el viento un cartel con el nombre del pelotari, parte de la basura acumulada frente al frontón México, escenario de los triunfos del tipo, y la cámara se acerca a un perro que orina sobre el papel después recogido por un barrendero (esa escena sugiere una influencia de *Los olvidados*). [...] Gavaldón contó con una buena historia, con actores adecuados y con trabajos cuidadosos del fotógrafo Draper y del escenógrafo Fitzgerald, pero, según su costumbre, dio a la película un tono de helada corrección y se ratificó incapaz de conciliar el realismo con la naturalidad. Mal dosificador de los momentos exaltados, mantuvo a la película en una suerte de climax constante que bien puede acabar provocando el desinterés.

Jorge Ayala Blanco, "Roberto Gavaldón (1909-1986)", en el suplemento "La cultura en México", en *Siempre!*, septiembre 24 de 1986:

La noche avanza recrea el ambiente de pudrimiento entre los apostadores del frontón y de los bajos fondos citadinos, con verosimilitud y eficacia, para destacar la abusiva figura de un pelotari explotador de mujeres (Pedro Armendáriz sin bigote), canalla absoluto e insuperable *avant la lettre*, que finalmente era baleado por su víctima más joven en un

avión y cuyo nombre en un cartel era simbólicamente arrancado por el viento de la madrugada para ser orinado en el fango por su perro: uno de los personajes más antipáticos, vigorosos, complejos y representativos del cine nacional.

VII. IV CARACTERÍSTICAS QUE PERMITEN INSERTAR A LA CINTA EN LOS PARÁMETROS DEL CINE NEGRO

Pese a las carencias económicas notorias en la factura, *La noche avanza* logra una perfecta adaptación del género estadounidense al ambiente mexicano. En la cinta, una de las más auténticamente negras de Gavaldón, sobresale el argumento de Luis Spota, para entonces un joven de 25 años, conocedor de la vida nocturna y subterránea característica del Alemanismo.

La trama de Spota hace de la ciudad el infierno que devora a sus personajes. Perfectamente reconocible, la ciudad de México constriñe y reduce a *Marcos*, pese a su soberbia y narcisismo,²⁶⁵ no sólo en sus fronteras sino en el espacio de unas cuantas calles. La mayor parte de la historia se desarrolla entre el Frontón México y el hotel Bilmore, justo enfrente del centro deportivo; el cabaret está, seguramente, por los rumbos de la colonia Juárez. La casa de *Sara*, en las Lomas de Chapultepec, es el punto más alejado, junto con la casa de los *Villarreal* en la colonia Country Club; la última frontera es el viejo aeropuerto, por el rumbo de Balbuena, camino del cual está el Gran Canal del desagüe donde los pistoleros planean tirar a *Marcos*.

De igual forma, el tiempo de la historia, que se concentra en unos días, precipita y asfixia, sensación lograda por el ritmo impuesto a la cinta, que en la segunda mitad —el trayecto nocturno de *Marcos* y sus secuestradores— alcanza excelentes momentos de suspenso y exacerbación. Ese ritmo certero para la construcción de una historia que reclama el crimen desde la primera escena y que no lo consuma sino al final, recuerda el estilo de los melodramas negros de Fritz Lang, de mirada tan seca y distante como la de Gavaldón.

²⁶⁵ No es casual el narcisismo de *Marcos* en un momento histórico marcado por la exacerbada autocelebración del presidente Miguel Alemán; narcisismo que llega al paroxismo con la estatua de sí mismo que inaugura en la Ciudad Universitaria, en 1952.

La ciudad nocturna es bulliciosa y peligrosa. De noche canta *Lucrecia* en el cabaret, al anochecer son los partidos de pelota vasca; de noche, en un bodegón sombrío, *Marcial* golpea a *Marcos* y lo forza a beber una botella de tequila de un golpe. En el canal iluminado por la luna, los pistoleros están por tirar a *Marcos*. En la madrugada, *Marcial* y *Li Chan* juegan cartas en el ambiente cargado de humo del casino chino, al tiempo que *Marcos* descubre la trampa de *Sara* y por accidente la mata. De noche se pueden vender joyas robadas y conseguir 25 mil pesos en efectivo.

La policía es fácilmente burlada y sirve, sin saberlo, a los intereses de lo que se supone debe combatir. Afín con la nula tradición policiaca de los países periféricos, como México, los agentes no son, ni de lejos, perspicaces ni temibles. Su función es inútil, no sirven para detener a un maleante como *Marcial*, más que unos momentos y por un malentendido. La patrulla escolta a *Marcos*, mientras por el radiotransmisor dan parte del asesinato de *Sara*.

Se deben a Revueltas seguramente los detalles que remiten a la descomposición social, propias del sistema capitalista. El deporte cosificado, susceptible de enajenación por gángsteres, como *Marcial* o *Li Chan*, que viven de las apuestas en el Frontón México, despreciados pero tolerados por el burgués que controla a los jugadores, es el centro de la trama.

El empresario que vigila a los jugadores y que aparece en un par de escenas es, de seguro, un empleado más, el encargado del negocio, el operador del burgués que, a fin de cuentas y sin mácula a su respetabilidad, se enriquece con el manejo facineroso de las apuestas.

El deporte es visto como vehículo de ascenso social. *Marcos* deja entrever, por su manejo del lenguaje, su origen humilde, su nula educación, su ingenuidad e ignorancia. Su habilidad para la pelota vasca lo ha hecho viajar por el mundo (cuando menos ha estado en Barcelona y Manila), tan sólo para desarrollar una afición propia del machismo cultural del que *Marcos* bien puede ser visto como paradigma: una nutrida colección de amantes.

El mundo de *Marcos*, su diminuto feudo, se reduce a la exaltación de sí mismo, por su capacidad en el deporte y sus conquistas amorosas, mujeres siempre jóvenes y bellas, o en su defecto viejas, pero con mucho dinero para despilfarrar con un campeón como él.

Marcos se sabe manejar en los bajos fondos (otro detalle que delata su origen), pero es lo suficientemente ingenuo para no darse cuenta del engaño de *Sara* y de la falsedad de las joyas que mira con fascinación. La figura de *Marcos*, antihéroe negro arquetípico, encuentra antecedentes en las incursiones del cine negro estadounidense en el tema del boxeo —*El luchador* (*The Set-up*. Robert Wise, 1949)— y en la cinta de Alejandro Galindo, *Campeón sin corona* (1943). La atmósfera misma de los vestidores, con los jugadores que murmuran y se agreden mientras se bañan o se preparan para el juego, tiene mucho de estadounidense.

Otro personaje que disfruta del ascenso social es *Marcial*, personaje particularmente interesante. No hay mayores datos sobre sus actividades, pero las apuestas le sirven como buena fuente de ingresos. Es un antihéroe suave al más puro estilo de *Waldo Lydecker*, personaje de *Laura* (Otto Preminger) aunque sin el refinamiento de éste (incluso hay gran parecido físico entre Clifton Webb y José María Linares Rivas, intérpretes respectivos). Al igual que su referente estadounidense, *Marcial* menosprecia y envidia la capacidad física de su rival y se autocalifica como un intelectual. Sus maneras suaves y el cinismo que imprime a cada palabra contrastan con cierto pintoresquismo delatado por su constante acompañamiento: unos pistoleros que parecen sacados de una película de *Tin Tan*, tan chistosos como sus intérpretes (Juan García, Armando Soto la Marina *El chicote* y Wolf Ruvinskis).

En contraste con *Marcial* y *Marcos*, favorecidos por el ascenso social, la familia *Villarreal* es de clase media venida a menos. El patriarca, de aspecto venerable por las muletas en que apoya sus pasos, se considera de buena familia y como tal desapruueba la relación de su hija con un pelotari. No obstante, el hijo, *Armando*, debe trabajar en el Frontón México dirigiendo las apuestas. *Rebeca* alude

a la posición social que perderá por su embarazo, 'posición' más sostenida en la doble moral que en recursos económicos o linajes distinguidos.

El temor a perder su ilusoria 'posición' es característica principal de *Rebeca*, joven ingenua, marcada por la dirección masculina. Atenida a las decisiones de *Marcos*, *Armando*, o de su padre, no tiene otro recurso que el chantaje para forzar al pelotari a desposarla. Se niega ofendida a interrumpir su embarazo; pero amenaza con suicidarse, todo en aras de no transgredir su papel social. Sólo al saberse burlada, perdida toda posibilidad de sostener su careta de joven 'honorable', toma una decisión propia. Echa mano de un "recurso supremo"²⁶⁶ para vengar su 'deshonra': mata a *Marcos*.

La relación de *Rebeca* con *Armando* revela la sumisión femenina. *Armando* siempre se dirige a su hermana en tono despectivo, reduciéndola siempre; *Rebeca* se rebela cuando siente que tiene el apoyo de otro hombre, *Marcos*. Pero cuando sufre el desengaño, agradece los golpes de *Armando* ("pégame, me hace bien", le dice), se somete de nuevo, se autoflagela, se ningunea por haber sido amante de *Marcos* y estar embarazada.

Armando es cínico e hipócrita. Golpea a *Rebeca* y reprueba su conducta, pero aprovecha para lucrar con el hecho. Da a *Marcial* las armas para presionar a *Marcos* y luego traiciona al gángster para ganar él mismo en las apuestas. La 'deshonra' de su hermana, motor aparente de sus acciones, se revela como máscara que disimula su doble moral. El embarazo de *Rebeca* se convierte en oportunidad de lucro; al igual que el deporte, las relaciones personales –sexuales y sociales- están cosificadas y, por tanto, son susceptibles de enajenación.

Sara es otro personaje venido a menos. Mujer de dinero, casada con un millonario en Manila, engañó a su marido con *Marcos* hasta que éste la abandona, luego de gastarse todo su dinero. *Sara*, visiblemente madura, viuda y sin dinero, se rodea de artículos ostentosos: abrigos de pieles, auto con chofer, joyas que resultan

²⁶⁶ Recuérdese la alusión de Magdalena en *La otra* a las "armas menores del mundo" y los "recursos supremos", como el asesinato.

ser bisutería, una casa lujosa (que la carencia de recursos de la producción de la película no permitió ver completa), todo para atrapar de nuevo a su antiguo amante. Su relación con *Marcos* tiene mucho de edípica. Le habla en tono maternal, pero a la vez se recuesta en el pecho del hombre que adopta una actitud protectora y se dirige a ella como a una madre, casi con veneración; por eso *Sara* se asombra ante los gritos exacerbados de *Marcos* luego de la confesión de su engaño.

La mujer, que en el fondo sabía que el rompimiento con su amante sería violento, es desenmascarada con gran crudeza. *Marcos* la toma de los cabellos y la enfrenta al espejo, que la muestra tan vieja como despreciable a ojos del hombre. El personaje tiene puntos en común con *Norma Desmond*, protagonista de *El ocaso de una vida* (*Sunset Boulevard*. Wilder, 1950), en la obsesión de volver al pasado, de recuperar la juventud a través de un ambicioso hombre joven. La ciudad de Manila (luego transformada en una esperanzadora La Habana) representa, para *Sara*, la meta, el símbolo del amor perdido, tal como *Salomé* es el personaje acariciado, el símbolo de la grandeza ida para *Norma Desmond*.

Por último, *Lucrecia*, la amante de planta, es una cancionera del cabaret Mónaco, medianamente conocida, ansiosa de subordinarse a un hombre. *Marcos* se le presenta como símbolo de estatus, como asidero en el cual apoyarse en la lucha por el reconocimiento social, expresión de la anomia. Reducida por vocación, *Lucrecia* desprecia a *Marcial*, pero olvida cualquier atisbo de dignidad ante su hombre. El personaje resulta circunstancial en la cinta, pero en algo recuerda a *Gilda*, según la película homónima de Charles Vidor (1946): tal vez *Gilda* fue una lacrimosa y reducida amante de *Johnny Farrell*, personaje interpretado por Glenn Ford, antes de ser abandonada; tal vez *Lucrecia* se haga amante o se case con *Marcial* y lo utilice, en revancha del mal trato recibido de *Marcos*. Incluso el cabaret Mónaco tiene cierto parecido al de *Gilda*.

VII. V LA AMBICIÓN COMO MOTOR DE LAS ACCIONES DEL ANTIHÉROE

Marcos es un personaje neurótico y antisocial, obsesionado por el triunfo y el poder. Es vanidoso y narcisista en un sentido patológico —carácter fálico narcisista neurótico, según la teoría psicoanalítica. Su personalidad se desdobra a ratos y se refiere a sí mismo en tercera persona (“A Marcos nunca se le engaña”, le dice furioso a *Sara*). En su relación con el medio siempre está la necesidad de dominar, de mantener un estatus de ‘insuperable’ que lo separe del resto de los hombres y lo mantenga en un nicho a resguardo del terror de las relaciones sociales entre iguales. Megalómano en todos sentidos, usa su físico y prestigio deportivo para reforzar su posición a través de aventuras eróticas. Tiene mucho de donjuán en su forma de relacionarse con las mujeres, tal como expresa su trato, cuando está de humor, con *Sara* y con *Rebeca*: protector y comedido, casi tierno de tan cuidadoso.

Los caracteres fálico narcisistas se encuentran particularmente entre los militares con aspecto de oficial prusiano, los aviadores, los deportistas, los donjuanes y aquellos sujetos ostensiblemente seguros de sí mismos. Todos ellos sufren un serio trastorno orgásmico y tan sólo ven en el acto sexual el sentido de una evacuación higiénica, como les resulta también el defecar una vez por día. A continuación del acto sexual tienen reacciones de disgusto, o a lo sumo, una actitud de indiferencia ‘ante el deber cumplido’. Estos hombres no toman amorosamente a la mujer, sino que la ‘asaltan’; son los ‘lanceros’ que ven en la mujer algo para ‘hacérsela’, con un sentido casi deportivo de la relación, como prueba de una capacidad, tal como sería levantar una pesa o realizar una carambola [...] Las relaciones con el sexo femenino están, por lo general, perturbadas por el natural menosprecio que sienten hacia la mujer, a pesar de lo cual los representantes de este tipo son precisamente preferidos por la mujer, ya que tienen en su aspecto formal rasgos de masculinidad acentuados.²⁶⁷

La ambición de *Marcos* se manifiesta en la compulsión de tener todas las mujeres posibles y sólo atarse, por un tiempo, a quien le garantice cierto nivel social. Ninguna de sus amantes es pobre, el factor sexual es secundario; *Rebeca*, *Lucrecia* y *Sara* son potenciales fuentes de dinero para gastar en juergas, pero no sólo eso. Las

²⁶⁷ A. Tallafiero, *Curso básico de psicoanálisis*. Editorial Paidós, México, 1997. p. 288-289, 239.

mujeres son objetos decorativos, accesorios que sirven para resaltar el carácter triunfador de quien los porta. En el cabaret y en los eventos sociales, *Marcos* tiene a *Lucrecia*, en las fiestas privadas y entre los amigos está la belleza ingenua de *Rebeca* y en La Habana, la supuesta riqueza de *Sara* pudo servir para garantizar una anhelada respetabilidad burguesa.

Consecuente con su conducta, la evasión de la responsabilidad que implica la paternidad se hace necesaria. El aborto es la opción obvia, pero en su defecto la huída a la idílica La Habana es buena solución. *Marcos* está convencido que sus favores románticos y sexuales son suficiente concesión para sus amantes. Él mismo está encerrado en su compulsión. No es engaño o simulación. Es convicción profunda: *Marcos* es el rey. Todo el mundo debe creerlo, pues él mismo está fervientemente convencido.

A primera vista no hay motivo de ambición. *Marcos* es un deportista famoso, bien pagado y exitoso con las mujeres. No obstante, es un enfermo. Su carácter neurótico, que lo incapacita para amar y relacionarse socialmente, lo condena a las actividades compulsivas,²⁶⁸ alienando todas las actividades de su vida: el deporte es vehículo para triunfar, el triunfo sirve para conseguir mujeres y dinero, las mujeres y el dinero sirven para sentirse poderoso y alcanzar un estatus, el poder sirve para alimentar el ego. El poder resulta ambición última y *Marcos* lucha compulsivamente por conseguirlo.

Ante el aislamiento al que lo condena su patología, el poder se presenta como tabla de salvación. Sin el poder, *Marcos* estaría hundido en la frustración de tener que relacionarse con seres que irremediablemente considera inferiores a él. La única forma de sobrevivir en sociedad es hacer valedera su 'superioridad', su 'predestinación ganadora', explotando al máximo todas las armas a su alcance. El deporte se vuelve vehículo de ascenso social y las mujeres se convierten en objetos

²⁶⁸ Según *Sara*, *Marcos* era adicto a los juegos de azar cuando fueron amantes en Manila.

cuyo fin último es deslumbrar, mantener a raya a cualquiera que pretenda robarle la atención.

Ante un personaje así, se opone la mirada certera y firme de Roberto Gavaldón. De nuevo en una situación *sui generis* para el cine mexicano, se exploran los vericuetos de un antihéroe condenado a la autodestrucción que no hace otra cosa que apelar al derecho que le da una supuesta naturaleza masculina, es decir, la “regla de comportamiento que se considera obligatoria” para el hombre: “actitudes de independencia, agresividad y deseo de superación”, así como la búsqueda –infructuosa en este caso- del placer sexual.²⁶⁹ Lo que en primera instancia sería el ideal, el deber ser del hombre producto social del modo de producción capitalista, deviene –desenmascara- en un antisocial patológico que lucha contra todos y que prefigura su propio fin.

No hay un solo momento de humildad en el descenso de *Marcos Arizmendi*. Apenas da muestras de vergüenza cuando entra a los vestidores y no fanfarronea antes del partido final, pero de inmediato recupera la soberbia después de las palabras de *Armando*. Nunca se da por derrotado: en el aeropuerto, protegido por los policías, intercambia sarcasmos con *Marcial* y reafirma su, según él, predeterminación ganadora. Aún tras el primer disparo de *Rebeca*, trata de incorporarse, lanzarse contra la mujer, pero dos tiros más acaban por liberarlo de su compulsión.

VII. VI ELEMENTOS DE ESTILO DE GAVALDÓN EN LA CINTA

La ubicación citadina de la trama de Spota es aprovechada para un detalle crítico y sugerente. En muchas de las escenas aparece al fondo el Monumento a la Revolución, como testigo de la miseria de los personajes y de las contradicciones sociales en que la han sumido los grupos dirigentes. La escena final, que muestra

²⁶⁹ Graciela Hierro, *Ética y feminismo*, p. 46-47. Aunque no se plantea en la diégesis, es seguro que *Marcos* busca el placer sexual sin conseguirlo. Es un buen amante, tal como demuestra la satisfacción de Sara luego del coito, cuando está recostada con el hombre, pero su “trastorno orgásmico” y su misoginia le impiden obtener placer. Por eso se concentra en la contemplación de las joyas, fétiches que sustituyen al orgasmo.

cómo un perro orina el cartel con el nombre de *Marcos* para luego ser barrido, se desarrolla con el Monumento al fondo.²⁷⁰

Otro elemento peculiar es la presencia de chinos en la historia, reminiscencia de las constantes masacres de chinos en Torreón, durante la Revolución, mismas que Gavaldón contempló de niño.²⁷¹ Enigmático y ambiguo, el personaje de *Li Chan* sirve para sellar el destino del antihéroe. El gángster oriental participa en la traición de *Armando* para luego jugar despreocupado con *Marcial*. Después de facilitar a *Marcos* el dinero de su rescate, recomienda al tipo que modere su soberbia, como anunciándole su próxima muerte (igual papel desempeña un chino en *La otra*, el mesero que llama *Mariquita* a *María/Magdalena* y con eso advierte el asesinato y la fusión final entre las hermanas). Igualmente enigmáticas son la atmósfera cargada del casino chino y la sonriente y silenciosa acompañante, china también, de *Li Chan* durante el último partido de *Marcos*.

Las máscaras de los personajes son necesarias para manipular a los otros, y en *Marcos* son expresión de desdoblamiento de personalidad. *Rebeca* se oculta tras la apariencia de virginidad; *Sara* se envuelve en un abrigo de pieles y se escuda tras un collar de bisutería; *Villarreal* se hace venerable con unas muletas; *Armando* se protege detrás de las rejas de su ventanilla de pagador de apuestas. *Marcos* se escuda en su soberbia y se observa con narcisismo con sus referencias a sí mismo en tercera persona. Máscara, al fin, todo el enrejado que encierra a los personajes.

El encierro es característico de la trama: tras un enrejado se desarrollan los partidos; tras la reja de la ventanilla de apuestas platican *Marcial* y *Armando*; *Marcos* es secuestrado, encerrado, en un auto; *Lucrecia* canta y un movimiento de cámara la encierra en un círculo de la escenografía.

²⁷⁰ Posible alusión al inminente fin del Alemanismo que no pudo prolongar el presidente con la reelección o con la imposición de uno de sus amigos cercanos para la sucesión de 1952. Está documentado el intento por imponer a Fernando Casas Alemán, regente del Distrito Federal. Ver Enrique Krauze, *La presidencia imperial*, p. 115-116.

²⁷¹ No es casual que presencias chinas, en *La noche avanza* y en *La otra*, anuncien muerte.

Los espejos no funcionan como afirmadores del narcisismo del protagonista. Son, de nuevo, los que delatan, los que arrebatan las máscaras, a los que no se les puede mentir. En la escena en que *Rebeca* confiesa a *Marcos* su embarazo, ella está de frente al espejo. *Marcos* titubea y opta por dar la espalda al espejo para continuar la conversación.

En la casa de *Sara*, *Marcos* está frente al espejo cuando le pide dinero a la mujer para salvarse. Ella da la espalda. En la misma escena, cuando *Marcos* explota y lleva a la mujer ante el espejo, la cámara se hace subjetiva y el espectador se convierte en el espejo que revela la verdad, que evidencia las mejillas blandas, las arrugas de los ojos y los labios secos. Los dos únicos momentos sinceros de *Marcos* son frente a los espejos del cuarto de *Sara*.

El aeropuerto y el avión en el que *Marcos* intenta huir de su vida cumplen la función del ferrocarril y la estación. Son extensión de la ciudad, con todos sus peligros, la muerte incluida. La Habana, ciudad idílica, de papel similar al de la provincia mexicana, nunca es alcanzada.

Las relaciones entre los personajes se establecen con base en los triángulos: *Sara-Lucrecia-Marcos*; *Marcos-Lucrecia-Marcial*; *Rebeca-Marcos-Armando*; *Marcos-Rebeca-Villarreal*; *Armando-Marcial-Li Chan*. La diégesis con base en los triángulos en rotación organiza una trama complicada, con muchos personajes, sin que resulte confusa en ningún momento.

Por último, los fragmentos de cuerpo están presentes en el filme: los esbirros de *Marcial* tratan de despertar a *Marcos* poniendo la flama de un encendedor en la palma de su mano; y las espaldas de *Marcos* y *Sara*, reflejadas en los espejos, como premonición de sus respectivas muertes.

CAPÍTULO OCHO

EL NIÑO Y LA NIEBLA. AMBICIÓN Y MENTIRA

El mentiroso se miente a sí mismo: tiene miedo de sí.
Octavio Paz. El laberinto de la soledad.

Y luego, me buscaba yo en los espejos: cuando la gente se fijaba en mí en la calle, corría a mirarme a un espejo pensando que ya había sucedido.
Rodolfo Usigli. El niño y la niebla.

VIII. I MÉXICO EN 1953. TRANSICIÓN E INICIO DEL SEXENIO DE ADOLFO RUIZ CORTINES

El adusto Adolfo Ruiz Cortines asume el cargo de presidente de la República el primero de diciembre de 1952. La sucesión presidencial de ese año se da en medio de una importante escisión en el seno de la 'familia revolucionaria'. El general Miguel Henríquez Guzmán aglutina en torno suyo a buen número de funcionarios, muchos militares, de los regímenes de Cárdenas y Ávila Camacho, desplazados por las políticas alemanistas. Su movimiento, incluso, cuenta con el visto bueno inicial de Lázaro Cárdenas. La búsqueda de una imagen democrática y la fuerza social de los henriquistas permiten su participación electoral. Pero en cuanto pasan las elecciones, con el triunfo de Ruiz Cortines, las protestas henriquistas son reprimidas con fuerza, con varios muertos y encarcelados. Poco a poco, los dirigentes del movimiento se irán reintegrando a las filas del oficialismo. Es la última rebelión importante al interior del sistema político hasta la creación de la corriente democrática del PRI en 1987.

La llegada al poder de Ruiz Cortines coincide con el estancamiento de la economía y una crisis política y social generadas por el dispendio y la corrupción del sexenio anterior. La política inicial del nuevo gobierno será la austeridad en el gasto y el combate a la corrupción, medidas más efectistas que efectivas.

El estancamiento económico que marca el fin al Alemanismo llega a un punto crítico en 1953 con un crecimiento del producto nacional bruto igual a cero, en parte

por la política de limitar el gasto público para contener la inflación. Esa política no es del agrado de la burguesía que comienza a protestar: reduce inversiones e incrementa la salida de capitales. El viraje económico, implementado a partir de 1954, alienta la producción, a través de varias medidas:

apoyo a la agricultura, incremento del gasto público, apoyo fiscal y crediticio a la industria y, por último, la devaluación de 1954. Todas ellas buscaban un franco acercamiento con los empresarios, en quienes se delegaba la responsabilidad de impulsar el desarrollo del país.²⁷²

Superada la crisis y conseguido el repunte del crecimiento económico, a partir de 1956 comienza una tercera etapa del proyecto económico ruizcortinista, en que se mezcla la austeridad en el gasto, el equilibrio presupuestal y la política monetaria para estabilizar los precios; todo sin descuidar el apoyo al desarrollo industrial, ya no a través de la inversión directa, sino del crédito y los incentivos fiscales. Son los primeros pasos al modelo económico del 'desarrollo estabilizador'. No obstante, nada impide que al final de sexenio, en 1958, se caiga de nuevo en la recesión.

Desarticulado el movimiento henriquista (probada la fidelidad del ejército al poder presidencial), Ruíz Cortines tiene que enfrentar importantes conflictos políticos, determinados por la miseria en que se encuentran dos grupos de poder fundamentales: campesinos y obreros; así como el descontento de los beneficiarios de la urbanización del país, pero los más resentidos por la política inflacionaria: los sectores medios.

En el agro mexicano,

en 1950 solamente el 1.5 por ciento de los propietarios poseía el 35 por ciento de la mejor tierra del país, mientras que el 86 por ciento de los dueños ocupaba el 46 por ciento de los terrenos que eran, desde luego, los de más baja calidad.²⁷³

La producción agrícola aumenta, pero los créditos, fertilizantes y obras de irrigación casi nunca favorecen a los ejidatarios ni a los pequeños propietarios. La

²⁷² Germán Pérez Fernández del Castillo, "La llegada de Adolfo Ruíz Cortines al poder", en *Evolución del estado mexicano*, t. III, p. 72.

²⁷³ *Ibidem*, p. 80.

situación llega al límite a finales del sexenio: un grupo campesino invade dos mil hectáreas de tierras en Sinaloa. El ejemplo se multiplica en otros estados, ante el temor de los neolatifundistas y los banqueros que exigen la represión de los campesinos. En Colima, un grupo invade una hacienda de más de 17 mil hectáreas, el gobierno manda al ejército. En Baja California sucede un hecho similar, de nuevo interviene el ejército y varios líderes campesinos son encarcelados. Para calmar la agitación social e intranquilidad de la burguesía, el gobierno expropia, pagando un precio alto por hectárea, varios latifundios. Por esos años, Rubén Jaramillo organiza, entre persecuciones, la lucha contra los cacicazgos del estado de Morelos.

El movimiento magisterial es el primer gran movimiento de los sectores medios del país. La conducción nacional del magisterio se concentra, desde 1943, en el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), agrupación creada para limitar la influencia comunista entre los maestros. En 1956, el liderazgo del sindicato está desgastado por las pugnas internas; de tal forma el líder Manuel Sánchez Vite no se da cuenta del aglutinamiento de los profesores de la ciudad de México, la sección nueve, en torno a Othón Salazar.

Luego de emplazar a huelga por un incremento salarial de 30 por ciento, el SNTE se conforma con el 14 por ciento. Salazar encabeza un movimiento disidente. El gobierno se muestra prudente, ante la cercana sucesión, y las maniobras al interior del SNTE no logran terminar con el movimiento. Luego de que una manifestación en el Zócalo es reprimida en abril de 1958, las escuelas primarias de la ciudad se declaran en huelga y el gobierno acepta cumplir sus demandas. No obstante el triunfo, los conflictos al interior del magisterio se complican y al intentar nuevas movilizaciones, Salazar es encarcelado.

El movimiento obrero también reacciona a su mala situación:

"Años de inflación, de retención de salarios y de constantes aumentos en el desempleo, fueron minando la capacidad de control de las centrales obreras sobre sus agremiados. En

muchos casos, esta presión se transformó en conflictos entre la cúpula de la burocracia sindical y sus bases, o bien, en disputas entre líderes.²⁷⁴

Al final del sexenio, las relaciones del movimiento obrero con el gobierno y al interior de los sindicatos oficiales se tornan ríspidas. La CTM ve perder poder con la escisión de varios grupos. El régimen, temeroso de perder control sobre el movimiento obrero, propicia la creación de una nueva central, la Confederación Revolucionaria de Obreros y Campesinos y del Bloque de Unidad Obrera, que aglutina a todos las centrales pequeñas bajo el dominio de Fidel Velázquez.

Luego de un movimiento disidente importante, Demetrio Vallejo logra desplazar en una elección a la dirigencia charra del sindicato ferrocarrilero; en Pemex un grupo independiente disputa la dirección del sindicato y los telegrafistas buscan también cambios en su sindicato. La reorganización y movilización de los obreros parece un hecho; no resulta casual que Ruiz Cortines designe candidato presidencial al titular de la Secretaría del Trabajo, Adolfo López Mateos.

Hasta 1947, las mujeres carecen de derechos ciudadanos; ese año se aprueba su participación en los comicios municipales. Pero sólo será hasta 1953, año en que Ruiz Cortines manda una iniciativa, aprobada sin problemas por el Congreso, que se les otorga el derecho al voto en comicios federales. Medida efectista y enmarcada en la necesidad de recuperar la confianza después del Alemanismo, el voto femenino constituye el tardío primer paso para la incorporación de la mujer a la vida social, aunque en primera instancia el pensamiento es distinto:

El estado se inclinaba a otorgar a las mujeres el derecho de votar como un paso fundamental en el combate del abstencionismo. El sufragio femenino fue visto, sin embargo, como una extensión de las capacidades de las mujeres como madres, esposas y depositarias de los valores morales. [...] Si bien con la participación de las mujeres se duplicó el número de ciudadanos que tomó parte en las elecciones, aun así sólo un poco más del 50 por ciento de la población total participó en las elecciones de 1964. El abstencionismo de las mujeres puede enmarcarse dentro de una tendencia generalizada en donde su inclusión tardía no logró revivir la presencia política que los sectores femeniles

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 80.

habían alcanzado en la década de los treinta. En un contexto altamente pronatalista y conservador la familia logró constituirse como el espacio de realización de miles de mujeres.²⁷⁵

La cultura mexicana oficial insiste en la autocelebración demagógica de una Revolución que cada día se ve más lejana.

[...] Hay que seguir creyendo *publicamente* en la Revolución porque no tenemos otra fuente institucional de coherencia. Ya en el sexenio de Ruiz Cortines, tal compulsión fideísta se despliega con nitidez y, por tanto, tiende a lo furtivo, a lo que se actúa sin jamás verbalizarse: si el desafío nacionalista se ha extinguido en una especie de demagogia, en cuyo movimiento revolvente se fragmentan y se neutralizan los hallazgos y las conquistas, lo que *conviene* es ignorar o atenuar o comercializar –a riesgo de cualquier injusticia– los esfuerzos fundados en lo peculiar, lo intrínseco, lo nacional.²⁷⁶

La ciudad de México, con más de tres millones de habitantes, sufre importantes transformaciones. En un intento por revertir el crecimiento desmesurado y anárquico de la ciudad, el nuevo regente, Ernesto P. Uruchurtu, emprende campañas moralizadoras que cierran cabarets, centros nocturnos y zonas de tolerancia. También se desarrollan obras de infraestructura con la introducción del drenaje profundo, la iluminación pública, el entubamiento de las aguas negras, la extensión del servicio de limpia, la pavimentación de las colonias suburbanas, la construcción de mercados salubres y el remozamiento de parques y jardines. La ciudad comienza a cambiar de rostro con la destrucción de muchos barrios populares en aras de un pretendido ‘saneamiento’ de la ciudad que sólo alimenta la doble moral: en 1957 se clausura la última zona de tolerancia de la ciudad, la calle del Órgano y sus inmediaciones. No obstante, “la prostitución se anuncia en forma encubierta en las secciones de *Aviso oportuno* de los diarios y en tarjetas de

²⁷⁵ Adriana Ortiz-Ortega, ob. cit., p. 97.

²⁷⁶ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, p. 1035.

presentación que publicitan 'artes culinarias', 'artículos para caballero' o 'lubricaciones finas'.²⁷⁷

Los cambios estructurales y superestructurales se reflejan en la clase media capitalina, que poco a poco se despoja de tradiciones fundamentales en su conformación social.

Los cincuentas [sic] es la década del pleito perdido. La clase media se aburre del realismo, va desprendiéndose de sus mitologías cinematográficas, va desertando de sus costumbres con un dejo de falsa condescendencia, se empieza a avergonzar de sus gustos y predilecciones más entrañables. [...] En el sexenio 1952-1958 aparece visiblemente la masificación de dicha pérdida y otra mentalidad se va instalando. [...] Denostado en la prensa, el *american way of life* impera en la práctica. Y el abuso de lo que se había promulgado como 'mexicano' (la suma de fatalidades y fatalismos) da por resultado que lo allí definido como esencial sea observado en muchos sectores como folclórico (ya por entonces sinónimo de comercial).²⁷⁸

VIII. I. 1.- ATISBOS DE CRISIS EN EL CINE MEXICANO

El inicio del sexenio da esperanzas a la industria cinematográfica. El recién nombrado director del Banco Cinematográfico, Eduardo Garduño, lanza un plan de reactivación, el 'Plan Garduño', que consiste en el fortalecimiento del Banco como fuente de financiamiento para la producción, además de crear distribuidoras que sirvan para colocar las cintas nacionales en México y el resto del mundo y, a través del banco, relacionen los pagos de anticipo con los créditos para la producción. Los empresarios serán socios de las distribuidoras, todas bajo el control directo del Banco Cinematográfico.

La estructuración del Plan Garduño, que culmina con la creación de tres distribuidoras, Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cimex, poco ayuda a la crisis de la industria, por la intervención del monopolio de la exhibición, que del

²⁷⁷ Sergio González Rodríguez, "Los bajos fondos" en *Asamblea de ciudades. Ciudad de México. Años veintes-cincuentas*, p. 161.

²⁷⁸ Carlos Monsiváis, op. cit., p. 1036.

rechazo total al plan, pasa a la compra de acciones de las nuevas empresas para no dejar de tener injerencia en la producción.

Aunque la producción de 1953 disminuye a 84 cintas, para 1954 el número se recupera y se alcanzan 121 películas. No obstante, comienza una tendencia preocupante: muchas de las cintas permanecen enlatadas mucho tiempo, en perjuicio de sus posibilidades en taquilla. Ante tal panorama muchos empresarios con créditos del Banco Cinematográfico dedican los recursos a la especulación financiera y otros negocios más rentables, con el consecuente desfaldo del banco. Aunado a todo esto, la devaluación de 1954 inicia una tendencia constante a la elevación de los costos de producción. En 1953, una huelga del STPC paraliza la producción de junio a agosto y a lo largo del sexenio la televisión avanza en su fortalecimiento, para, poco a poco, erigirse en una importante competencia para el cine.

Ante la renovación moralizadora ruizcortinista, el cine nacional termina con las cabareteras y alimenta un género 'familiar':

Un cine cada vez más puritano, menos arrabalero [...] [que contaba] tribulaciones melodramáticas de clase media en películas pobladas por catrines profesionistas, señoras acosadas por problemas psicológicos e hijos descarriados que debían volver al redil.²⁷⁹

Ese cine, que se prolongará toda la década, encuentra en Libertad Lamarque y Marga López a sus más populares intérpretes.

En un intento por paliar la crisis y la competencia de la televisión, se experimenta con superproducciones en colores en formatos novedosos, como el Cinemascope (*La escondida*, de Gavaldón es buen ejemplo de esos intentos); así como con melodramas moralistas que presentan fugaces y estáticos desnudos de algunas actrices, en un intento por explotar el hallazgo erótico de la desnudez pétreo de *La diosa arrodillada*, también de Gavaldón.

Finalmente, la muerte de Jorge Negrete, en 1953, y sobre todo la de Pedro Infante, en 1957, constituyen duros golpes a la, de por sí, alicaída industria.

²⁷⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 7, p. 156.

Con todo, 1953 no es un año malo en cuanto a la calidad de las producciones nacionales. Incluso se incurre en una especie de autocelebración: *Reportaje*, de Emilio Fernández, reúne a la mayoría de las 'estrellas' del cine nacional en una cinta episódica. El mismo Fernández firma otras tres cintas interesantes: *La rosa blanca*, *La red* y *El rapto*, película póstuma de Negrete. Alejandro Galindo filma *Espaldas mojadas*, que sufre problemas de exhibición y censura, y *Los Fernández de Peralvillo*. Luis Buñuel filma *Abismos de pasión* y la notable *La ilusión viaja en tranvía*. Al margen de la producción regular, Benito Alazraki, bajo el auspicio del productor Manuel Barbachano Ponce, filma *Raíces*, interesante cinta episódica, émula del trabajo de Sergei Eisenstein. El año también es prolífico para Gavaldón, que rueda tres cintas: *Camelia*, *El niño y la niebla* y la producción estadounidense *El pequeño proscrito* (*The Littlest Outlaw*).

VIII. II RESUMEN ARGUMENTAL

El niño y la niebla es producida por Cinematográfica Grovas, una de las más importantes empresas, propiedad de Jesús Grovas. Se filma a partir del 13 de mayo de 1953 en los estudios Churubusco y en locaciones de las zonas petroleras de Poza Rica y Tuxpan, Veracruz. Es estrenada el 24 de diciembre de 1953 en el cine Alameda, sala en que permanece cuatro semanas; pese a su mediano éxito de taquilla, la cinta supone problemas financieros para su productor.²⁸⁰

En Poza Rica, Veracruz, el incendio de un pozo petrolero se sale de control. Hay movilización de carros de bomberos, de obreros e, incluso, de soldados. El adolescente Daniel sale de su casa y mira las llamas con fascinación. Pide permiso a su madre, Marta, que ha salido tras él, para acercarse a ver el incendio. Ella le

²⁸⁰ Juan Bustillo Oro en *Vida cinematográfica*, citado por Emilio García, op. cit., p. 12, refiere el siguiente diálogo entré él y Jesús Grovas:

-Juan... Estoy arruinado. El costo de *El niño y la niebla* me ha dejado sin capital. No dejo de pensar en el suicidio. -Y se le humedecieron los ojos. Lo inclinó a reflexionar en que esa película también podría ser un gran éxito.

-Ni siendo un taquillazo brutal me salvo. Y en algunas plazas de la República su exhibición en *première* ha sido pobrísima. No. Por primera vez me siento completamente perdido.

prohíbe salir; otros dos muchachos pasan corriendo, dicen que el incendio es en el pozo 15, donde trabaja el padre de Daniel. El adolescente esquiva a Marta y echa a correr con sus amigos. La mujer está aterrada por la fascinación de Daniel por el fuego.

En el pozo, los bomberos tratan de combatir el incendio. El ingeniero Guillermo Estrada, padre de Daniel, dirige las acciones. Los soldados forman una valla que contiene a los curiosos, Daniel entre ellos. Vencida por el agua y el fuego, la torre se derrumba. Marta, detrás del mosquitero de la puerta, mira encantada el lejano incendio. Guillermo y los trabajadores se meten en los escombros y cierran el pozo, para terminar con las llamas. Daniel atraviesa la valla de soldados y corre hacia su padre.

Marta está sentada en un sillón, tejiendo, cuando regresan Guillermo y Daniel. Ella pide al hombre que reprenda a Daniel por haberla desobedecido. El padre bondadoso comprende la actitud del hijo y lo manda a dormir. Ya solos, Guillermo reprocha a Marta su despreocupación e indiferencia; ella le habla con desprecio y lo califica de fracasado.

Daniel, acostado en su cama, apaga la luz. Las ramas de un árbol reflejan sus sombras en el techo de la habitación. Marta sube a su cuarto, cierra la puerta con llave y mira por la ventana a Guillermo que camina hacia su estudio al fondo del patio. Daniel solloza atemorizado. Marta lo escucha de inmediato y va a ver qué pasa. El muchacho le dice de las formas horribles que toman las sombras. Ella prende la lámpara y le dice que nunca volverá a dormir sin luz.

Por la mañana, un grupo de muchachos pasa por Daniel. Marta lo despide y lo anima para que se suba con el adolescente Luis en una moto. Con ganas de mostrar su valentía, Daniel incita a Luis a que corra la moto más rápido. Con trajes de baño, los muchachos saltan al agua y nadan a un lanchón a mitad del río. Daniel titubea y Luis, condescendiente, le dice que mejor nade en la orilla. Daniel no quiere parecer cobarde y se lanza a nadar, pero a mitad del camino pierde fuerzas y está a punto de ahogarse. Luis y los otros lo salvan.

Marta y Guillermo despiden al médico. Daniel está bien, sólo tiene una crisis de nervios. Marta se turba ante las palabras del doctor, dice que Daniel es un niño extraño, con una “sensibilidad peculiar”. Ella trata de justificar el comportamiento del chico y el doctor acaba por aceptar que la causa es la adolescencia.

Apenas se ha ido el doctor, llega el maestro de Daniel, acompañado de todos los muchachos que esperan afuera. El profesor se muestra apenado por el suceso. Menciona las excelentes notas de Daniel. También habla de la sensibilidad y el apasionamiento característicos del chico. Elogia su capacidad para las matemáticas y dice que tiene “aciertos casi geniales”. Marta reacciona indignada, niega que Daniel sea genio. Guillermo trata de tranquilizarla y el maestro se despide.

Guillermo se queja de que todos opinan sobre la educación de Daniel. Ante la recuperada indiferencia de Marta, dice que sólo él decidirá el futuro del chico: quiere que vaya a México a la preparatoria. Ella rechaza la idea. Guillermo insiste, dice que irá a vivir con la madre de Marta. La mujer explota ante el desconcierto de Guillermo, que le dice histérica. Ella le grita su desprecio. Él le pregunta la causa de su odio y ante la mirada fría de Marta, trata de besarla, pero ella lo impide. Guillermo reprocha su frialdad y sus mentiras: cuando se casaron, Marta le dijo que no podía tener hijos; cuando se embarazó, trató de abortar, pero Guillermo cuidó que el embarazo continuara. Después del nacimiento de Daniel, ella se negó a volver a tener relaciones sexuales.

Guillermo sale de la casa, desilusionado. Marta se da cuenta de la presencia de Daniel. Le dice que todo es una mentira del padre. El muchacho descende las escaleras, parece no oírlo, está dormido: es sonámbulo. Marta lo sigue. Jacinta, la criada, le recomienda no despertarlo. Marta dice al dormido Daniel que regrese a su cuarto, él accede sumiso. La mujer lo sigue y, obsesionada, le pide que la quiera más a ella que a su padre. Cuando Daniel ha regresado a su cuarto, Marta se lamenta con Jacinta por el sonambulismo de Daniel.

Guillermo camina por la ribera del río, lo sigue un escuálido perro. El hombre se inclina, mira al animal y se confiesa perdido de amor por Marta. Unos ladridos

lejanos llaman al perro, Guillermo dice que al menos éste tendrá un rato de amor. Regresa sobre sus pasos, pero una canción se oye a lo lejos en los burdeles. Guillermo camina hacia allá.

Una mujer canta para un público que baila con parsimonia en el diminuto cabaret Siboney. Guillermo se asoma y mira a la cantante, pero luego atraviesa la calle y entra al burdel El barco, donde una bella mujer negra baila insinuante. Guillermo la mira con lascivia. Una prostituta, que le pide un cerillo, lo saca del ensimismamiento. Pese a que se niega a invitarle una copa, la mujer lo lleva a su cuarto. En el cuartucho, él se niega a beber y dice a la mujer que representa la venganza, "la muerte del amor"; grita que quiere olvidar y sacarse de adentro a la otra. La prostituta se enfurece, al sentirse usada, y lo corre pese a que ya le ha pagado. Guillermo sale lentamente.

En una plataforma de perforación, Guillermo y otros ingenieros ven cómo sale otra barrena, de dos mil pesos, destrozada por la roca que se quiere perforar. Guillermo comenta sobre la barrena que ha desarrollado en planos, que ya ha enviado a la dirección de Pemex. Marta, sale de un coche de alquiler y grita a Guillermo para que baje un momento de la plataforma. Al bajar, ella le explica tener que ir a México de emergencia: su madre está muy grave. Guillermo sube al auto para acompañarla a Tuxpan, donde ella debe tomar el avión a la ciudad.

En el trasbordador que atraviesa el río para llegar a Tuxpan, Guillermo ofrece, infructuosamente, acompañar a su esposa. Comenta su preocupación: Marta no ha estado en la ciudad en quince años, mismo tiempo que tiene de no ver a su madre. Según Marta, su madre se opuso a su matrimonio y por eso nunca ha querido conocer a Guillermo ni contestar sus cartas. Ella encarga mucho a Daniel, de quien expresa preocupación. Guillermo se muestra sorprendido por el amor de madre de Marta. Ella se porta casi cariñosa, dice a Guillermo que lo comprende y que a su regreso todo podría arreglarse. Él la despide esperanzado.

En la ciudad de México, Marta entra al manicomio general. Cuestiona al doctor Mancera sobre la salud de una paciente. El médico dice que se salvará. La lleva a verla y Marta se horroriza ante lo que ve.

En el consultorio de Mancera, Marta solloza, sugiere la eutanasia, pero el doctor se niega indignado. Explica que la paciente se prendió fuego con unos cerillos; la fascinación por el fuego tal vez sea una obsesión por expiar una culpa inventada, explica el médico. Revela que la madre llegó al manicomio dieciséis años atrás, después de quemar su casa en estado de sonambulismo.

Marta se anima a contarle al doctor sus temores, su obsesión, respecto a Daniel. Cuenta que cuando era joven todos los hombres la rechazaban al conocer la locura de su madre, por eso prefirió ocultarlo. Desde entonces decidió nunca tener un hijo. Menciona que se enamoró de un hombre y que una noche estuvo a punto de ser sincera con él.

Inicia *flashback*. En un baile de máscaras, Marta y Mauricio bailan animados. A ella le llama la atención un disfraz, que resulta representar la locura. Mauricio le dice que ha arreglado un negocio en Estados Unidos y que necesita una esposa, un hogar y unos hijos. Marta no puede dejar de mirar el disfraz de la locura. Por fin, dice a Mauricio que no puede tener hijos. Él la rechaza, dice que la paternidad es un instinto y que un hogar sin hijos no es tal. Ella lo mira desilusionada, le dice que estuvo a punto de confesarle todo. Se despide y se va. Sube las escaleras y se acerca al guardarropa para pedir su abrigo. Ahí se topa con Guillermo, ingeniero que sólo ha visto una vez antes, el año anterior en el mismo baile. Ella está por irse, pero él la retiene y le dice que sólo ha ido a buscarla. Luego de disculparse por su parquedad, le dice que está enamorado de ella. Le pide una cita para el día siguiente, ya que está por partir a Poza Rica. Marta lo rechaza.

Un montón de gente rodea una casa en llamas. Bomberos y ambulancias están en el lugar. Marta baja de un taxi y corre a la casa. La criada Jacinta le dice que su madre ha iniciado el fuego y que se la han llevado al manicomio. Entre las ruinas de

la casa, Marta dice que se irá para siempre de la “maldita ciudad”. Recuerda a Guillermo: se irá con él. Fin del *flashback*.

Marta dice que se casaron tiempo después en Poza Rica. Reconoce que el principio del matrimonio fue fácil, pero desde su embarazo sus miedos revivieron. Se acerca a la ventana, un grupo de locos caminan en fila ante su mirada horrorizada. Confiesa que fue con una yerbera para inducir un aborto, pero Guillermo la sorprendió. El remordimiento y una esperanza la hicieron desistir del aborto: tal vez un hijo la liberaría por fin del miedo. El doctor Mancera la escucha atento, mientras anota en una hoja de diagnóstico.

Marta dice que desde el nacimiento de Daniel no ha tenido un momento de paz, no puede dejar de estar atenta a la más insignificante reacción, comparándolas con las de su hermano menor, que también murió loco a los veinte años. El médico rechaza que alguno de los síntomas de Daniel —su inteligencia, su sensibilidad, su sonambulismo— sea indicio de locura; le recomienda que lo lleve al consultorio. Marta lo pensará: tiene terror de la ciudad y los recuerdos que le trae. Al salir ella, el doctor Mancera comenta con otro médico su preocupación por la salud mental de la mujer.

De regreso a Poza Rica, en el trasbordador, Marta se encuentra con Mauricio que va a la planta petrolera. Menciona que también regresa a buscarla, no la ha podido olvidar, no se ha casado ni tenido hijos. Ella dice que es demasiado tarde, se dice enamorada de su marido.

En la plataforma de perforación, Mauricio de la Torre es presentado con Guillermo: es el ingeniero enviado por Pemex para probar su nueva barrena, que podría resultar en grandes ahorros para la empresa. Acuerdan ver los planos por la noche, después de cenar en casa de Guillermo.

Guillermo llama por teléfono a su casa para indicarle a Jacinta que tendrán un invitado. La criada lo comunica con Marta, que acaba de regresar. El marido le dice que la esperaba ansioso, luego de su despedida. Ella, de nuevo fría, niega cualquier promesa de aclarar las cosas.

Marta, al piano, repasa torpemente una melodía: es la misma del baile de máscaras. Guillermo y Mauricio llegan a la casa. Marta mira el reflejo de Mauricio en el espejo, sorprendida. Guillermo los presenta y Marta lo saluda como si no lo conociera. Guillermo sube a cambiarse su ropa de trabajo. Marta y Mauricio se quedan solos. Ella le reprocha que la busque, él menciona que es casualidad, le reitera su amor, pero ella se dice feliz. Llega Daniel, que ha sido aprobado con excelentes calificaciones. Mauricio lo ve con añoranza y reprocha a Marta que le haya dicho que no podía tener hijos. Guillermo y Daniel, que había subido a mostrar sus calificaciones, bajan a reunirse con Marta y Mauricio. Antes de cenar, los hombres van al estudio a ver los planos de la barrena.

Después de cenar, en la sala, Marta sirve café. Mauricio anuncia que de ser exitosa la barrena, Guillermo será trasladado a México, a la dirección de la planta de producción. Marta se turba al escuchar la noticia y Daniel se entusiasma; Marta lo manda a dormir. Mauricio se despide. Guillermo reclama el desprecio de Marta ante su invento, aunque ya no le importa; según él, ella ha sido su musa, la que lo ha orillado a sus proyectos por su negativa al sexo.

Guillermo sale de la casa. Marta escucha la misma canción al piano, la imagina en su delirio, y mira a través del mosquitero de la puerta las llamas que salen de los pozos a lo lejos. Toma el teléfono y llama a Mauricio, le pide que haga un informe adverso al invento de Guillermo, pero Mauricio se opone.

Al otro día, Daniel baja a desayunar; Guillermo le platica del plan de perforación, pero el muchacho se niega a oírlo y, con tono altanero similar al de Marta, le reprocha que lo trate como a un niño y que los quiera llevar a México. Guillermo se entristece y el niño le pide disculpas. Le dice que lo alcanzará en un rato en la plataforma de perforación.

Daniel se recuesta en el regazo de Marta, le dice que soñó con ella: que no quería ir a México y le decía que ya no era un niño. Marta le dice que ya es un hombre y como tal debe defender a su madre. Un claxonazo avisa a Daniel que ha

llegado Luis. El muchacho duda en irse con sus amigos, prometió a su padre ir con él, pero Marta lo ánima a salir con los jóvenes.

La barrena comienza a bajar. Pasan quince días entre la ardua labor en la perforación, mientras Marta insiste en aconsejar a Daniel contra su padre. Por fin logran dar con el yacimiento. Mauricio felicita a Guillermo: avisará a la dirección general.

En la noche, Daniel espera con impaciencia a su padre, ya se han enterado del éxito de la barrena. Marta teje despreocupada en una mecedora. Daniel quiere ir a buscarlo y ella aprovecha para sugerirle que podría estar en un burdel. Daniel sale corriendo. Marta va al teléfono, llama a Mauricio y le dice que esa noche pedirá el divorcio a Guillermo para irse con él, considera vencida cualquier oposición de Daniel para acompañarla.

Daniel busca a su padre en el cabaret. En el burdel El barco, Guillermo brinda con otros trabajadores. Se le acerca la misma prostituta de antes y Guillermo accede a invitarle una copa. Ella pregunta sobre la mujer que él buscaba olvidar, Guillermo se disculpa por lo estúpido de su actitud de antes. Entre risas la jala y la sienta en sus piernas, justo en el momento en que llega Daniel y los mira. Guillermo sale corriendo tras su hijo.

Daniel sube a su habitación sin atender las explicaciones de su padre. Marta escucha indiferente los reproches de Guillermo por su desamor. Ella pide el divorcio. Él se niega: aguantó todos esos años el desprecio de su esposa sólo por darle a su hijo la imagen de una familia. Daniel escucha la discusión, se asoma desde arriba. Marta, burlesca, se dice segura de que Guillermo aún la ama. El hombre la abofetea y Daniel regresa a su cuarto impotente ante la pelea. Marta insiste en el divorcio, para rehacer su vida; para él es tarde ya.

Guillermo entra a su estudio seguido por Marta. Le dice que quiere casarse con Mauricio. Él se da cuenta de que ella ha tratado de poner a Daniel en su contra. La llama "loca" por querer irse con otro hombre, ante la turbación de Marta. Ella confiesa la verdad: la locura de su madre y hermano y su temor por Daniel.

Guillermo no le cree, le niega de nuevo el divorcio y dice, tajante, que al otro día partirán a México.

Daniel, en las penumbras de su habitación, de nuevo se horroriza con las sombras. Marta delira, oye voces, imagina cosas, recuerda y planea cómo deshacerse del principal obstáculo para “proteger” a su hijo: Guillermo. Un grito de Daniel la saca de sus pensamientos.

El muchacho habla dormido, intranquilo. Marta le habla, lo manipula, le dice que debe defenderla. Daniel obedece. Le pone en las manos una pistola y lo encamina al estudio de Guillermo.

El hombre revisa los planos, escribe bajo la luz de una lámpara. Daniel, sonámbulo, se acerca y le apunta con el arma por la espalda. Guillermo no se da cuenta; quiere descansar los ojos y mueve la lámpara, cuya luz va a dar a los ojos de Daniel que despierta y se mira atemorizado con la pistola en la mano. Marta teje desesperada; escucha un disparo, se mira aliviada; pero el grito de Guillermo la hace levantarse horrorizada. Corre para encontrar a Daniel muerto en los brazos de su padre.

El grupo de dolientes reza el rosario en el vestíbulo de la casa de Guillermo y Marta. Terminan. Todos se despiden del hombre, ella está encerrada desde la noche de la muerte de Daniel. Luis, el amigo de Daniel, se mira muy afligido. Guillermo agradece la amistad que brindó a su hijo.

Solo en el vestíbulo, Guillermo recibe a Mauricio. Le pregunta sobre las causas del suicidio de su hijo. Mauricio dice que una vez los sorprendió con Marta. Guillermo lo culpa, pero en ese momento baja Marta, dice que esa no fue la razón, no los vio, estaba sonámbulo. Guillermo exige saber la causa del suicidio. Marta grita que Daniel estaba loco; dice que su suicidio fue lo mejor: preferible muerto que en el manicomio. Visiblemente trastornada, Marta se dice libre por fin de la angustia; mira fascinada las llamas lejanas de los pozos. Ante la mirada atónica de los hombres, Marta se mira al espejo sólo para encontrar la imagen del disfraz de la

locura. En su delirio escucha las sirenas de una ambulancia. Se abraza desesperada a Guillermo. Mauricio se va.

Guillermo acompaña afuera de la casa al doctor Mancera, mientras adentro se escucha a Marta tocar el piano. La mujer cree que Daniel pronto volverá, que estudia en México; tiene su habitación tal y como el muchacho la dejó. El doctor explica que para ella no hay tortura, en su locura es feliz. Guillermo le pide que se la lleve al manicomio. El doctor dice que no hay nada, médicamente posible, qué hacer. Guillermo, con culpa por no haberle creído cuando le confesó la verdad, accede a vivir con ella para siempre, cuidándola con “humanidad y amor”.

VIII. III TESTIMONIOS SOBRE LA CINTA

Publicidad en *Excélsior*, diciembre de 1953:

¡Todas las mujeres se conmoverán cuando conozcan el angustioso secreto de Marta!...
¿Qué causas inconfesables convirtieron en un infierno la vida de Marta...?

Sección “Cine Guía” por Rafael Solana, en *Excélsior*, 27 de diciembre de 1953:

La mejor película mexicana del año, por amplio margen; interesante libro, soberbia dirección, actuación notable de Dolores del Río y Pedro López Lagar, bella fotografía; es una película que no debe perderse.

Columna “Últimos estrenos” por Rosario Vázquez Mota, *La afición*, 27 de diciembre de 1953:

Una de las pocas producciones filmicas, de excelente calidad, salidas de nuestros estudios durante el crítico año cinematográfico que está a punto de expirar. [...] *El niño y la niebla* indudablemente figurará como una de las tres más valiosas películas mexicanas estrenadas durante 1953, aunque haya sido estrenada en último lugar. Recordemos la sentencia cristiana: los últimos serán los primeros. [...] Como usted sabe, lector amigo, la historia de este film y su título inclusive, están basados en el drama teatral de Rodolfo Usigli, que se representó con notable éxito en el teatro Caracol. [...] A nosotros, en lo personal, no nos entusiasmó ni menos nos satisfizo la historia de *El niño y la niebla*, aunque haya sido hecha por el autor más celebre de México. No nos entusiasmó ni satisfizo cuando la vimos en el teatro ni ahora que la hemos visto en la pantalla, no obstante que el tratamiento que

se le ha dado en el cine acusa sumo cuidado y gran conocimiento de causa profesionalismo. Y no nos ha convencido, porque la encontramos poco natural, poco humana y con notable retorcimiento. [...] Sin embargo, lo que nos ha convencido y satisfecho plenamente, es su realización en la pantalla y la notable interpretación lograda por Dolores del Río y López Lagar, así como por el nuevo actor infantil Alejandro Ciangherotti. [...] Con la precisa y preciosa realización de Roberto Gavaldón, cuyo valimiento se advierte tanto en el interés mantenido que crea en el espectador de principio a fin de la película (no obstante que la historia es muy conocida), como en cada situación y detalle; con la excelente fotografía de Gabriel Figueroa; con el buen trabajo musical de Lavista y con la impecable interpretación de todos y cada uno de los artistas que forman el reparto, entre los que sobresalen (repetimos entusiasmados) Dolores del Río y López Lagar, se da uno por bien servido y satisfecho, exclamando cuando la proyección termina: ¡Así da gusto ver películas mexicanas!

Columna "Se apaga la luz" por Arturo Perucho, en *El Nacional*, 26 de diciembre de 1953:

El Niño y la Niebla (excelente adaptación cinematográfica del drama de Rodolfo Usigli, llevada a cabo por Edmundo Báez) es, ante todo, una cinta de perfección raramente alcanzada por nuestro cine. [...] Después de verla en primer corte, hace unos meses, me decía el experimentado cincista [sic] Mauricio de la Serna que es "la primera película realmente profesional, producida en nuestros estudios". Mauricio tenía razón. Yo, que asistí a todo el proceso de su creación desde las lecturas previas al argumento hasta ver salir la última copia de la máquina, sé con cuánta minuciosidad se ha procedido, cuánto tiempo se ha empleado, cuántas "tomas" se rechazaron por no considerarlas perfectas y qué enorme cantidad de medios técnicos y económicos se pusieron en juego para lograr una cinta perfecta. [...] Todo, en *El Niño y la Niebla* es de primera calidad. El drama de Usigli nadie puede haberlo olvidado –permaneció más de quinientas noches en el cartel de El Caracol-, prueba de su fuerza y de la impresión que causó en el público. Sobre esa base se hicieron cuatro o cinco adaptaciones, hasta lograr una que satisficiera todos los requisitos de un buen guión cinematográficos. Dolores del Río y Pedro López Lagar estudiaron sus partes con tesón indecible y realizaron el mejor trabajo de su vida. Gavaldón trabajó con ahínco, más ogro y más intransigente que nunca con lo mediocre, o poco logrado. Gabriel Figueroa, enfrentado con el paisaje de fuego y humo de Poza Rica, en donde el cielo es gris y uniforme, puso en juego sus inagotables conocimientos y su gran talento, de camarógrafo, para darnos una fotografía impresionante, expresiva, que

traduce, con sus lúgubres matices el negro contenido del drama. Raúl Lavista hizo una música de intenso dramatismo, y Gloria Schoemann una edición impecable. [...] Cuanto puede decirse de *El Niño y la Niebla* es que todo en ella es perfecto. Es pues, una película sin tacha, realmente admirable. Una película que honra nuestro cine y que afianzará su prestigio en todos los países en los cuales se proyecte.

Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 7, p. 90-93: Gavaldón no traicionó el sentido de la obra (1936) de Usigli –nada más lejos de su respetuosa voluntad- sino que simplemente la ignoró. El traslado de la acción de la pieza a Poza Rica le sirvió, primero, para entonar de paso un discreto himno al progreso nacional; representado por Pemex, y, segundo, para tratar de recrear el clima agobiante que pesa sobre el trabajo en el trópico. [...] Pero ese agobio, descrito con minuciosidades técnicas y expresivas tan rebuscadas como inútiles, parecía reflejar el provocado en el director por su tema. En definitiva, no vio en la locura de Dolores del Río sino un engorro molestísimo para su progresista marido ingeniero, tan dispuesto a formar un conveniente y optimista hogar de clase media, y un pretexto para que Dolores del Río hiciera un consternante número de gran actriz. Por otra parte, el más sonámbulo de la película no parecía ser ese niño que guardaba tan difíciles relaciones con la niebla, sino el monótono actor español López Lagar, que hizo así en el cine mexicano su debut formal (antes, apareció en uno de los sketches de *Reportaje*).

Jorge Ayala Blanco, “Roberto Gavaldón (1909-1986), en el suplemento “La cultura en México”, en *Siempre!*, septiembre 24 de 1986:

El niño y la niebla consume la mejor adaptación filmica que se ha hecho del mundo teatral de Rodolfo Usigli; un drama de grisura deliberada y trama subyacente, muy bien aclimatado entre ingenieros petroleros de Poza Rica, cuya robusta realización en medios tonos nebulosos desentraña las tinieblas obsesionales de una esposa prometida a la locura (Dolores del Río, trágica hasta el desplante operístico) que orilla al parricidio a su propio hijo con ataques de sonambulismo (Alejandro Ciangherotti, hijo), para dinamitar las últimas seguridades de la tradicional familia mexicana.

Edmundo Báez, *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, número 6, p. 95-96: Decíamos Revueltas y yo que el trabajo del escritor es una labor de humildad y tiene que serlo, por ejemplo, yo como adaptador o escritor debo hacer y ver la misma historia de distinta manera para diferentes directores; si es para Gavaldón ya sé su estilo, uno tiene que ceñirse al estilo del realizador por ser él quien da la pauta. Y aunque yo, escritor, no

estuviera equivocado, si el director no ve así las cosas, la película no sale bien. Pondré el ejemplo de una película en la que tuve un Ariel: *El niño y la niebla*, de Roberto Gavaldón. La obra es de Usigli —que inclusive no estuvo de acuerdo conmigo en la ambientación—; él la plantea casi con una aridez tremenda y esto es un motivo estético; tan lo es que en *El rencor de la tierra* [obra teatral de Báez] mi personaje central es la tierra árida. Al dirigir Gavaldón —y yo lo percibí— jamás podría sentir lo estéril como podría hacerlo Buñuel, digamos. Pero ¿quién iba a dar la pauta? Roberto Gavaldón; entonces los mecanismos estéticos son otros. Yo pensé: —¿cuál es el estilo de Roberto? Un poco el espectáculo. Así, se nos ocurrió situar la acción en Poza Rica y realizar todo elemento psicológico a través de fuego, porque es el modo de Gavaldón.

VIII. IV CARACTERÍSTICAS NEGRAS EN LA CINTA

Al final de la película, la atmósfera gris y tediosa que a lo largo de la historia ha cubierto el interior de la casa, se desborda y gravita sobre el exterior; desde la casa, las notas del piano dan cuenta de la idílica tranquilidad, por fin alcanzada, del hogar clasemediero. Sólo en la locura es posible conformarse, sonreír, ser feliz. *El niño y la niebla* no puede ser considerada una película negra en sentido estricto, pero la atmósfera *noire* se respira en cada una de las escenas, acusando la maestría de Gavaldón para recrear personajes y adecuarlos a situaciones que muestran las contradicciones sociales del modo de producción capitalista.

El guión respeta en lo general la trama de Usigli, pero modifica un elemento central: la ubicación espacio-temporal que da a la película la fuerza necesaria para transgredir el melodrama y deslizar una serie de elementos críticos de la sociedad burguesa. La adaptación final, de Edmundo Báez y Gavaldón (es probable que algunos detalles sean aportes de José Revueltas, que participó en dos tratamientos de la obra, finalmente rechazados), sortea con inteligencia las exigencias que la producción impone: hace que la película sea vista con orgullo por ojos oficiales (la cinta se filmó en campos de perforación de Pemex, seguramente con apoyo de la empresa) y del gremio, sin transigir en su carga subversiva.

De Usigli es el conflicto central: la madre que azuza a su hijo sonámbulo para matar al padre; anécdota que tiene referente estadounidense, según el mismo autor:

La anécdota me fue relatada por una novia norteamericana en 1934. En la realidad, la madre del niño logró que éste diera muerte a su padre durante un lapso de sonambulismo, y sólo un jurado movido por la activa lengua motriz de los abogados logró poner en claro las cosas y condenar a la culpable.²⁸¹

En la pieza, el niño se suicida para liberar a Marta de su obsesión por su posible locura.

Gavaldón y Báez sitúan la trama en Poza Rica para mostrar una provincia urbanizada, dominada, marcada por Pemex, empresa que da trabajo y vida a toda la región. La referencia puede ser vista, en primera instancia, como un homenaje al progreso del país –así fue manejado por la publicidad de la película y seguramente así lo vieron los sectores oficiales de la época. Pero una revisión más cuidadosa revela que si algo agobia y determina la existencia y destrucción de los personajes es ese ente, la petrolera, empresa en manos de los burgueses que a la vez controlan el gobierno. *Marta* mira fascinada el fuego, obsesión piromaniaca y manifestación de la amenaza de la oligofrenia, pero a la vez recordatorio de la ciudad –la industria– que la persigue y acecha con la locura.

Si la ciudad es amenaza constante, la noche es presagio y vehículo de su cumplimiento. La acción es en gran parte nocturna: las discusiones de *Guillermo* y *Marta*, el sueño sonámbulo de *Daniel*, la escena de *Guillermo* en el burdel, el suicidio de *Daniel*, el velorio, la revelación de la locura de *Marta*, el desenlace. Las sombras nocturnas atormentan a *Daniel* y, al final, la de *Marta* aparece en su cuarto para mandarlo asesinar al padre.

²⁸¹ Rodolfo Usigli, apostilla del 17 de junio de 1951, en *Teatro completo*, t. III. Fondo de Cultura Económica, México, 1979. La pieza teatral de Usigli ubica su trama en Durango, en 1920. Guillermo Estrada es un arquitecto desterrado por el régimen de Venustiano Carranza, que ve en la muerte del caudillo y en el ascenso a la presidencia de Adolfo de la Huerta la posibilidad de regresar a la capital y ascender socialmente. La madre de Marta ha muerto loca y tiene una hermana en la ciudad, a la que se niega a volver a ver. Mauricio, pretendiente de Marta, es un viejo amigo provinciano de la familia.

Las sombras son parte fundamental de la atmósfera, al igual que las líneas: oblicuas en el pasamanos de la escalera, horizontales en las ventanas y las puertas, verticales en los sillones y en el comedor, oblicuas en la puerta del patio, de todas las formas en las torres y plataformas petroleras. Todas, líneas referenciales al zigzag que crean las rampas de acceso al edificio del manicomio.

La casa de la familia Estrada, escenografía excelente de Fontanals, cuenta con todo lo necesario para tener una vida urbana: teléfono, refrigerador, sirvienta y muchos ventiladores que algo disminuyen el calor sofocante de un medio adverso para la clase media. Las ventanas y puertas protegidas por mosquiteros encierran ese espacio urbano en medio del campo. La casa ideal, sólo en apariencia, igual que la de *Dave Bannon* –también con refrigerador a la vista- en *Los sobornados* (Fritz Lang).

La casa clasemediera es el espacio donde se autodestruyen los personajes. En contraposición con el exterior, más claro, más luminoso, la casa está cubierta por un sopor que ahoga, remarcado por los esfuerzos inútiles de los ventiladores. La cámara mira la casa desde fuera, a través de los mosquiteros, barreras que impiden la liberación. *Marta* mira el exterior a través de esos mosquiteros, pues el encierro en ella es interno. Luego de las discusiones con *Guillermo*, éste sale de la casa, él sí puede liberarse, pero siempre vuelve. Al final, luego de desenmascarada la locura de *Marta*, el exterior se vuelve nebuloso y gris, como la casa, que en el plano final está cubierta de sombras.²⁸²

La manipulación también ocurre dentro de la casa; sólo en ese sopor *Daniel* es totalmente dominable. *Marta* alecciona a su hijo dormido, lo hace un remedo de ella misma, un disfraz con el que pretende realizar sus planes. Intento por burlar a la oligofrenia –y a la ciudad- que la mantienen acosada. Cuando *Marta* lo envía a matar a *Guillermo*, lo hace salir al pequeño estudio al fondo del patio: ya no hay atmósfera turbia que lo adormezca. Por eso, *Daniel* despierta, con la luz, justo antes

²⁸² La atmósfera de encierro es parecida a la de *La noche avanza*. El mosquitero que aísla a los personajes dentro de la casa es similar a la malla de alambre que separa a los jugadores de pelota vasca del público.

de disparar. El exterior regresa la conciencia a *Daniel* y la revelación lo hace suicidarse.

El ingeniero *Guillermo Estrada* es un hombre maduro; para su edad, en el ideal clasemediero de ascenso social, debería desarrollar trabajos de planeación y dirección desde una oficina. No obstante, trabaja en las plataformas de perforación, con buen número de ingenieros visiblemente más jóvenes. Por eso se siente fracasado, encerrado en un pueblo, con vida tranquila y comodidades urbanas, pero limitado por no ser una verdadera ciudad. Por eso mira con fascinación, con envidia y cierta lascivia los burdeles de la zona, pequeñas versiones de la fastuosidad de las fiestas de la capital, como el baile de máscaras en el *flashback*. Condenado por el rechazo de *Marta*, *Guillermo* no puede trascender el absurdo de su propia vida a través del amor, por eso se siente fracasado. Cuando *Mauricio* anuncia que *Guillermo* podrá ir a México a dirigir una fábrica, *Guillermo* y *Daniel* se deslumbran, la ciudad de México se ofrece como la posibilidad de acceso al acariciado ideal burgués.

Marta tiene miedo de la ciudad, terror al rechazo, a la burla por la locura de su madre. Una vez pensó que el amor la salvaría de la cosificación, del ninguneo que su estirpe le deparaba. Al ser rechazada por *Mauricio* se encierra, se condena a una vida sin amor, atada a un hombre con tal de salir de la ciudad adversa. Al igual que muchas antiheroínas negras, *Marta* sólo puede luchar contra la adversidad manipulando a los hombres; el rol social asignado al género femenino le impide actuar de frente, con agresividad directa, por eso no puede matar ella misma a su marido, igual que *Phillys Dietrichson* en *Pacto de sangre* (Billy Wilder).

Pese a su incapacidad de amar, *Marta* cree posible remediar su situación, hacer soportable la vida en común, si su madre por fin muere. Retorna a México, y al pasado, con la esperanza de terminar con su obsesión, en situación similar a la de *Jeff Markam* en *Traidora y mortal* (Jacques Tourneur), pero al igual que el personaje estadounidense no logra liberarse, al contrario, regresa acompañada de su pasado, *Mauricio*.

En su pieza teatral, Usigli plantea una Marta más perversa, pero menos compleja: odia a Guillermo y a Daniel por igual; logró abortar en dos ocasiones, pero sí está enamorada de Mauricio, provinciano amigo de la familia. En la cinta de Gavaldón *Marta* no ama a nadie. Dice querer a su hijo, pero sólo lo manipula, lo utiliza para intentar no enredarse en sus propios miedos. *Mauricio* tampoco es el amor, es sólo el ancla que impediría que *Guillermo* la lleve a la capital. Tan trastornada como *Norma Desmond* en *El ocaso de una vida* (1950), de Wilder, *Marta* trata de apoderarse de la voluntad, de reducir a su marido y a su hijo tal como aquélla lo hiciera con su antiguo director y marido, el viejo mayordomo *Max Von Mayerling* y con el joven ambicioso, el guionista *Joe Gillis*. El final resulta un triunfo parcial de *Marta*: aunque enloquecida, encarcela a su marido en la casa, al igual que el planteamiento inicial de la cinta de Wilder.

En el centro de esa relación enfermiza e hipócrita está *Daniel*, de quince años, inseguro, inteligente pero débil, instrumento de manipulación de *Marta*, la madre que lo acaricia con aire edípico mientras lo alecciona contra *Guillermo*, y depositario de la ambición de ascenso social de un padre que se muestra autoritario a ratos. Tal lucha por el control del vástago tiene mucho de arquetípico:

La familia de celuloide aparece como una institución en la que el padre representa la ley: es su presencia la que hace a la familia legal, su propiedad sobre los hijos requiere de la institución. Respecto de la madre, en cambio, no hay duda. A ella no la define la ley sino la naturaleza [...] Ambos [padre y madre] luchan por el poder sobre los hijos y en esto se refleja otra pugna más fuerte: la que existe entre naturaleza y ley, entre naturaleza y cultura. Si la ley otorga derechos al padre sobre la prole, la naturaleza es precisa en los que tiene la madre.²⁸³

La descripción del personaje de *Daniel*, con toda la complejidad del adolescente, que la madre se empeña en confundir con síntomas de locura, es un interesante antecedente de un tema que el cine estadounidense no tardará en tratar.

Quizá error del guión, la relación de *Daniel* con *Luis* no está del todo planteada, éste no aparece más que en un par de escenas. Sólo un diálogo, al final,

²⁸³ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, p. 153.

deja ver el rechazo de *Guillermo* a su amistad. La pieza de Usigli tampoco es clara, sólo hace decir a Guillermo que Luis tiene “malas costumbres” y “hace cosas que no hace un chico decente”²⁸⁴, pero sin especificar nunca de qué se trata. En las únicas escenas de la película en que aparecen ambos muchachos —el trayecto en moto y en el río, cuando *Daniel* está a punto de ahogarse— *Luis* se muestra paternal con un *Daniel* que se nota indefenso.

La complejidad de esta relación, con una sugerencia de homosexualidad —el médico y el profesor dicen que *Daniel* tiene una “sensibilidad anormal” para un chico de su edad—, que podría explicarse por la sobreprotección materna, será tema central en una película fundamental de Nicholas Ray, *Rebelde sin causa* (*Rebel without a cause*, 1955), en que los adolescentes *Jim* y *Platón*, en pleno proceso de afirmación de sus preferencias sexuales, tienen una relación similar; por cierto, la película de Ray también termina con la muerte del joven más vulnerable.

Mauricio es el personaje secundario más circunstancial, pero es interesante que su pensamiento sea similar al de *Guillermo*, machos empecinados en hacer de la mujer madre y pilar del hogar. Por su parte, también circunstancial, la prostituta del burdel es toda una antiheroína que ejerce sin titubeos su libre ejercicio del rechazo, del desprecio a los hombres, a quienes reduce, cosifica, ningunea, en clara y merecida revancha.

²⁸⁴ Rodolfo Usigli, “El niño y la niebla”, en *Obras completas*, t. II. Fondo de Cultura Económica, México, 1989, dice:

Guillermo: No debiste permitir a Daniel que saliera a estas horas.

Marta: No salió a estas horas, salió a las seis.

Guillermo: En todo caso, pudiste decirle que regresara temprano. (*Marta no contesta*) Estoy seguro de que anda nuevamente con ese muchacho Luis, y no me gusta: es una mala compañía (*Marta no contesta*) ¿Me oyes?

Marta: Sí.

Guillermo: No lo parece. No debes permitirlo, Marta. Luis es un chico de malas costumbres, y Daniel... (p. 445-446) [...]

Guillermo: Generalmente no es bueno; pero en el caso específico de Luis, es malo. Sé lo que digo, Marta. Te ruego que no desconcertemos a Daniel con opiniones contradictorias. Yo mismo he visto a Luis haciendo cosas que no hace un muchacho decente. (p. 448).

VIII. V LA AMBICIÓN COMO MOTOR DE LAS ACCIONES DE LA ANTIHEROÍNA

El clímax de la trama es la muerte, elemento que gravita en toda la cinta. Para *Marta* la ambición última es la muerte de la madre e, inconscientemente, del hijo. Muerte como contraposición, como opción al amor, sentimiento imposible por la obsesión de la locura.²⁸⁵ En la búsqueda de la muerte liberadora, la mentira es herramienta, necesaria pero peligrosa, tanto que al final acaba por enredar a la misma *Marta* dejándola caer al abismo de la oligofrenia.

En el baile de máscaras, *Marta* miente a *Mauricio*, le dice que no puede tener hijos, aun no busca la muerte, sino el amor.²⁸⁶ Cuando *Mauricio* la rechaza, *Marta* huye, sube unas escaleras, al tiempo que un esqueleto de forma equina, igual que en los grabados de José Guadalupe Posada, se eleva al techo. La muerte asciende con ella, dejando en la sala, abajo, enterrado, la posibilidad de amor. Arriba encuentra a *Guillermo*, su aliado en su lucha por la muerte.

Marta teje (la analogía entre la telaraña y la mentira es lo más obvio de la película), pero teje sin avanzar nunca en lo tejido. A veces es compulsiva la acción, hecha con velocidad, como procurando evitar el derrumbe. Las mentiras de *Marta* son similares, son constantes, a veces compulsivas, pero nunca la hacen avanzar, sino que la sumergen en el mismo agujero, su misma ambición: el miedo por la locura y la búsqueda de la muerte.

La mentira no es sólo para los demás, es para ella misma. Mentira que acaba por destruirla en apariencia. Consigue la muerte del hijo —aunque no la de la madre—, pero el deceso poco tiene de liberador, al contrario, es el que precipita su propia

²⁸⁵ *Marta* destruye el estereotipo de la madre del cine mexicano. Dice Julia Tuñón, ob. cit., p. 192 y 196: "en el cine mexicano las madres no deben mostrar su enojo sino, tan sólo, sufrirlo: el sufrimiento es la característica fundamental del sentimiento materno [...] La fuerza de perdonar y sacrificarse es enorme, pero se deriva de la debilidad de no poder hacer otra cosa." *Marta* no sólo sufre, también odia, chantajea y manipula, en el más puro afán de apropiarse de sí misma, aún en lo que considera una extensión de sí: el hijo.

²⁸⁶ Entendido como imposición cultural para el género femenino, como dice Graciela Hierro, *Ética y feminismo*, p. 24, "Las mujeres siguen pegadas a la satisfacción amorosa, a la ternura y a la aprobación masculina [...] por tanto, el amor es para la mujer la única posibilidad de valorarse, tanto individualmente como dentro de las jerarquías sociales."

locura, conformada por el convencimiento pleno de sus mentiras. La mentira se hace verdad y la vida se hace tranquila, más llevadera. La integración con el mundo no conseguida por el amor o la muerte, se realiza a través del trastorno mental que la evade para siempre de la realidad.

El proceso en *Guillermo* es similar. Obsesionado por *Marta*, pese al rechazo sexual de ésta, el hombre se refugia en un trabajo monótono, con la esperanza de lograr un mejor puesto para dar a su hijo mejores oportunidades de liberación.²⁸⁷ En aras de conseguir lo ambicionado, *Guillermo* se condena a vivir con una mujer agresiva, amargada, pues el ascenso social, el progreso material, queda reservado sólo para aquellos miembros insertos en el modelo de familia burguesa. *Guillermo* niega un acuerdo de divorcio a *Marta*, pues dice querer una familia para el hijo, no importa que él tenga que visitar burdeles para liberar la tensión sexual, no importa que la convivencia sea inaguantable: las apariencias de la familia, institución sancionada por la Iglesia católica y por la burguesía, debe defenderse a toda costa. Esa impostura triunfa al final. *Guillermo* se resigna, casi con felicidad, a regresar a su fantasiosa —en todo sentido— vida familiar. Triunfo parcial para *Guillermo*, empate con la victoria de *Marta*, por fin dueña de la voluntad de alguien. Otra vez en el plano final, una luz se escapa del vestíbulo de la casa, pero el segundo nivel es oscuro, estéril, tenebroso. El ideal eclesiástico —un matrimonio casto, sin la mancha del sexo— sólo es posible en la demencia. Antes, *Marta* le grita a un crucifijo que *Daniel* estaba loco como reprochando a la imagen las máscaras que el mundo obliga a usar.

²⁸⁷ “Los hombres se vieron en la necesidad de sublimar la libido y así nació la cultura (cuando los hombres sustituyen el anhelo de amor por el de reconocimiento social).”, Graciela Hierro, op. cit., p. 24. De nuevo un tema poco común en el cine mexicano, la esposa vista como objeto erótico, ya que, según Julia Tuñón, p. 196, “parece claro que [la mujer del cine nacional] no puede integrar armoniosamente cuerpo y espíritu, sino que debe privilegiar uno u otro para ser madre o mujer sexuada”. *Marta* es madre, pero deja de ser mujer sexuada por iniciativa propia, aun en contra de su libido, como lo expresa una escena de fuerte carga erótica: *Marta* se pasea en camión por su cuarto, luego de cerrar la puerta con llave.

VIII. VI ELEMENTOS DE ESTILO DE GAVALDÓN EN LA CINTA

Las máscaras, en el sentido que el director las maneja, encuentran en este filme el más puro vehículo de expresión. El baile es una de las secuencias más logradas de su filmografía, pretexto para mostrar el descenso a la locura de la protagonista. *Marta* se cubre de varias máscaras: puede ser una madre preocupada, una esposa indiferente o una amante dispuesta a abandonar a su marido. Incluso una escena muestra a *Daniel* hablando a su padre como suele hacerlo *Marta*: la mujer se mete en el chico y lo usa como disfraz. Sólo es una mujer agazapada tras sus caretas.

Guillermo es un pobre diablo que se sostiene detrás de la máscara de la respetabilidad familiar, disfraz que trata de erigir en baluarte del desarrollo sano de su hijo. Por su parte, *Daniel*, al igual que *Luis*, es el más sincero, no ha aprendido a echar mano de máscaras para sobrevivir. Sólo luce la que su madre le impone al manipularlo dormido, pero al despertar y descubrirse con una pistola, simulando ser algo que no es, no resiste y se mata.

El espejo desenmascara y revela. *Mauricio* entra en la nebulosa casa y se manifiesta a *Marta* a través del espejo; ella no puede evitar turbarse y terminar en forma abrupta la melodía al piano. Particularmente al final, el espejo revela a *Marta* lo que antes no había visto, la locura. Desenmascarada, la mujer corre a asirse de *Guillermo*, el hombre necesario para apoyarse.

La casa es de dos niveles conectados por una escalera. Arriba, la habitación donde *Daniel* sufre con las sombras y la de *Marta*, que cierra con llave, otra máscara llevada hasta el extremo de negar su propia sexualidad. Abajo queda el vestíbulo, donde se reciben las visitas, donde se discute, donde está el comedor —otro símbolo de la interacción familiar. Todo unido por la escalera, a veces usada por la muerte, dando la espalda a la cámara, por ejemplo, cuando *Daniel* baja sonámbulo o cuando *Marta*, al final vestida de negro, interrumpe la discusión de *Guillermo* y *Mauricio*.

De igual forma, otro elemento central de estilo en la obra del director, los fragmentos de cuerpo, se expresan con fuerza en la cinta. Los cascos chorreados de negro de los ingenieros que muestran la destrucción del ámbito rural idílico por la

industria.²⁸⁸ Daniel horrorizado ante su propia mano empuñando una pistola –antes el muchacho ha dicho que las sombras en su cuarto parecen garras.²⁸⁹ Las manos que Marta apoya en el mosquitero, como intentando salir del encierro. El rostro de Marta, inexpresivo e intenso a la vez, aumentado por tres cortes simultáneos, a las puertas del Manicomio General, como muestra y explicación de sus miedos.

Finalmente, el trasbordador en el que atraviesan el río hace la función del ferrocarril, comunica la ciudad y el campo, llevando también los peligros del mundo urbano al mundo rural; ahí *Marta* da esperanzas a *Guillermo*, pero al regreso, de nuevo en el trasbordador, *Marta* se encuentra con *Mauricio*, representante de Pemex, de la ciudad, el hombre que precipitará su autodestrucción.

²⁸⁸ En *Rosa Blanca* (1961) el director hará de una rosa blanca salpicada por el chapopote el leitmotiv de la película.

²⁸⁹ Situación similar a la de *Jaime Karim* en *En la palma de tu mano* (1950), cuando contempla con rechazo sus manos luego de matar –con una pistola– a *León Romano*.

CAPÍTULO NUEVE DÍAS DE OTOÑO. AMBICIÓN Y SOLEDAD

*La mujer permanece en los patios interiores,
apaga las antorchas, termina la tarea del día.
Cuando es joven hace la reverencia, baila los bailes
y se sienta a esperar el arribo del príncipe. Cuando
es vieja, aguarda a que le den la orden de que se retire.
Rosario Castellanos. Mujer que sabe latín.*

*Sus compañeras de trabajo estaban demasiado ocupadas
en sus propios asuntos, para que se preocuparan
mucho por saber detalladamente cómo vivía.
B. Traven. Frustración.*

IX. I MÉXICO EN 1962. SEXENIO DE ADOLFO LÓPEZ MATEOS

El sexenio de Adolfo López Mateos ocupa la primera mitad de la década de los sesenta, años fundamentales en lo económico y lo político para el desarrollo de México. En 1958, el déficit, la descapitalización y la contracción de la inversión privada provocan una recesión. A la llegada del nuevo gobierno se instrumenta una serie de medidas para retomar el crecimiento, medidas que tienden a afianzar el modelo del “desarrollo estabilizador”, de la mano de su principal artífice, Antonio Ortiz Mena, secretario de Hacienda que prolongará su gestión casi todo el siguiente decenio.

En términos generales, el desarrollo estabilizador, mejor llamado crecimiento con estabilidad monetaria, o como dicen algunos autores, el equilibrio interno, se logró a costa de un continuo y permanente desequilibrio externo, de un creciente déficit gubernamental, y en detrimento también de los salarios y el desempleo que acentuarían todavía más la desigualdad social. En este periodo, la agricultura tuvo una tasa de crecimiento anual menor que la tasa de incremento de la población, mientras que el sector industrial fue, sin duda, el de más rápido y dinámico crecimiento. La minería, en cambio, se mantuvo estancada.²⁹⁰

²⁹⁰ Paulina Fernández Christlieb, *et alli*. “La década de los sesenta”, en *Evolución del estado mexicano*, t. III, p. 118.

Las primeras medidas para combatir el problema económico van encaminadas a la represión del importante movimiento obrero; la inversión creciente en el rubro de las industrias estratégicas: el petróleo, la electricidad y la siderurgia; el control del déficit a través del endeudamiento, una revisión de las políticas fiscales, así como una serie de medidas para aumentar la liquidez de la banca privada.

Recuperado el crecimiento del producto nacional bruto, se instrumenta una segunda estrategia en materia económica. Tal política, bien identificada a partir de 1962, coincide con la radicalización de las medidas tomadas por el gobierno de Estados Unidos luego del triunfo, a finales de 1959, de la Revolución cubana. El sexenio lópezmateista estará marcado por el caso cubano en todos los aspectos.

La estrategia recomendada por Washington y aplicada con rigor por el gobierno mexicano tiene dos vertientes fundamentales: inversión extranjera como motor de industrialización y gasto público para calmar los reclamos sociales.

El capital extranjero era visto como el elemento dinamizador que, asociado con el nacional, sacaría al país del atolladero. Pero los dólares no venían solos, eran apenas la punta de lanza de una estrategia hemisférica que fue conocida con el nombre de Alianza para el Progreso y diseñada para contener los movimientos revolucionarios del continente y la influencia de la revolución cubana. Prevenir los brotes subversivos era parte fundamental de esta estrategia. Esto significaba, entre otras cosas, que los estados del continente aumentarían considerablemente sus gastos sociales en materia de educación y salud. Dichos gastos serían sufragados, en gran parte, a través de los préstamos del Fondo del Progreso Social del Banco Interamericano de Desarrollo.²⁹¹

Si bien la inversión social pronto duplica el monto de lo dedicado al rubro durante el sexenio anterior, mucho de los recursos se canaliza a obras de infraestructura necesaria para la industria, o de capacitación para el trabajo. No obstante hay avances importantes en materia de salud con el fortalecimiento del IMSS y la creación del ISSSTE, encargado de proporcionar seguridad social a los trabajadores gubernamentales; y en materia de educación, con cierta ampliación de

²⁹¹ Rocio Guadarrama, "los inicios de la estabilización", en *Evolución del estado mexicano*, t. III, p. 94.

la infraestructura dedicada a la educación básica y un crecimiento constante del presupuesto para las instituciones públicas de educación superior.

Con la recuperación del crecimiento del producto nacional bruto y el control inflacionario, se sientan las bases para la promoción del ahorro, medida fundamental para fortalecer el capital bancario para, teóricamente, incentivar el crédito para el desarrollo:

El ahorro interno benefició espectacularmente a la banca privada. En estas instituciones, el acelerado crecimiento de la captación de ahorro se dio sobre la base de la multiplicación de sucursales de un número de matrices que, entre 1960 y 1970, disminuyó, es decir, se concentró el capital bancario.²⁹²

Esa banca fortalecida no contribuirá al desarrollo económico, por el contrario: Los recursos bancarios al ser dirigidos principalmente al gran capital, no sólo no protegieron a las pequeñas y medianas empresas sino que, mediante su política de crédito, fortalecieron todavía más la concentración del ingreso. De esta manera, se obligaba a las instituciones financieras y de fomento públicas a llenar el vacío dejado por los bancos privados, por la vía de las inversiones extranjeras directas e indirectas.²⁹³

El rechazo a la sumisión frente a las medidas planteadas por Estados Unidos, la creciente ola represiva contra los movimientos sociales y las esperanzas por el triunfo de la guerrilla de Castro en Cuba favorecen la concurrencia de varios grupos de izquierda en un grupo, el Movimiento de Liberación Nacional, formado en 1961 por intelectuales progresistas, miembros distinguidos de la “familia revolucionaria”, con Lázaro Cárdenas a la cabeza, militantes del Partido Comunista y grupos afines al Partido Popular Socialista:

Este movimiento recogía los principios más generalizados de las organizaciones políticas y sindicales independientes y coincidía con los pronunciamientos de los pueblos que luchaban por la paz y la soberanía nacional. A pesar de ello, nunca llegó a consolidarse como un auténtico canal de expresión de las luchas sociales de aquellos años. Éstas eran aisladas por una política de hostigamiento permanente y fragmentadas por la lucha

²⁹² Paulina Fernández Christlieb, loc. cit., p. 124.

²⁹³ *Idem*, p. 125.

ideológica a la que estaban entregados los grupos y organizaciones de la izquierda mexicana.²⁹⁴

Frente a la Revolución cubana y el consiguiente fortalecimiento de la izquierda nacional, el régimen de López Mateos desarrolla una doble estrategia. En el discurso erige a la Revolución mexicana como ejemplo y cumbre del progreso, pero en la práctica se ciñe a las políticas estadounidenses y se suma al bloqueo económico de la isla.

López Mateos navega entre dos aguas: por un lado, hace de la Revolución mexicana la fuente de todo el progreso alcanzado; pero, por el otro, la sumerge en los grandes jalones de la historia de México, con lo que en cierto modo la relativiza, la mediatiza. Es decir, que al calificarla como única y distintiva en el orbe, con lo que quiere favorecerla, a la vez la convierte en algo lógico y casi natural. La despoja así de su calidad de revolucionaria, juego ambivalente que hace de sus planteamientos ideológicos meros instrumentos pragmáticos para su uso en las coyunturas que se le presenten. [...] Se trata de discursos con planteamientos a contragolpe, de instrumentos tácticos defensivos. Si como decía C. Wright Mills, Max Weber se pasó la vida luchando contra el fantasma de Carlos Marx, López Mateos, toda proporción guardada, se pasó el sexenio defendiendo a su régimen frente al ejemplo de la Revolución cubana. [...] Ya en pleno galope ideológico desbocado, [López Mateos] reconviene: 'quienes se colocan en los extremos han querido calificar al movimiento revolucionario mexicano y al gobierno de él emanado, dentro de una incolora posición de centro; nada más falso, con nuestro ideario y dentro de las normas constitucionales, nosotros venimos obrando radicalmente... Somos revolucionarios realistas y no soñadores utópicos, ni demagogos irresponsables'.²⁹⁵

El doble discurso crea equívocos con la burguesía, que ante la amenaza cubana, preferiría un apoyo tan tajante al estilo del anticomunismo estadounidense. De tal forma la burguesía y la Iglesia católica, con el apoyo del Partido Acción Nacional, fortalecen su presencia política con campañas anticomunistas. Por otro lado, la resistencia cívica se fortalece con la lucha de Salvador Nava contra el cacicazgo de Gonzalo N. Santos en San Luis Potosí.

²⁹⁴ Rocio Guadarrama, loc. cit., p. 106.

²⁹⁵ Enrique Suárez Gaona, "El final ideológico de la Revolución" en *El fin del proyecto nacionalista revolucionario*, p. 17-18.

El insignificante crecimiento agropecuario se da en detrimento del campesinado. Son de nuevo los neolatifundistas los beneficiarios de los créditos agrícolas y el apoyo de la Alianza para el Progreso. La migración del campo a la ciudad parece interminable y los movimientos campesinos ocupan buena parte del sexenio.

Cientos de campesinos de Sonora llegan en caravana a la ciudad para exigir la restitución de mil 610 hectáreas de riego, otorgadas por un acuerdo presidencial. No obstante, el departamento agrario transa con los terratenientes para nunca devolver las tierras.

Ninguna reestructuración devuelve vigor a la Confederación Nacional Campesina y sus años de servir como instrumento de control de los campesinos. Se presentan varios intentos de nuevas organizaciones, el más importante es la creación, en 1963, de la Central Campesina Independiente, que agrupa a cientos de campesinos en torno al postulado de "una reforma agraria radical". La organización tiene el apoyo del Movimiento de Liberación Nacional y la reprobación de la burguesía y las centrales oficiales.

Pero el movimiento más importante, por la respuesta brutal del gobierno, es el de los campesinos de Morelos organizados por un pastor metodista inspirado en el ideario de Emiliano Zapata: Rubén Jaramillo. El grupo, que llega a las cinco mil personas, se arma y ocupa tierras ejidales controladas por caciques. La respuesta del gobierno es el asesinato, por militares, de Jaramillo y su familia completa.

En esos años, el ejército es enviado a reprimir a varios grupos descontentos con el control caciquil en el estado de Guerrero. La brutalidad de las operaciones es factor importante en el apoyo popular a los movimientos guerrilleros que iniciarán después de 1968.

La combatividad obrera es aplastada desde el inicio del sexenio. El triunfo de Demetrio Vallejo en el sindicato ferrocarrilero representa una esperanza en la renovación de las dirigencias sindicales. No obstante, un movimiento de huelga, que exige un aumento salarial y la reestructuración de la empresa, es disuelto por el

ejército y los líderes Vallejo y Valentín Campa son enviados a la cárcel acusados de "traición a la patria": permanecerán encerrados casi diez años. De la misma forma son requisadas y desconocidas las huelgas de los telefonistas y de los pilotos aviadores, que pugnan por el reconocimiento a su sindicato.

Una vez controlada la insurrección obrera, el gobierno modifica el artículo 123 de la Constitución para, entre otras medidas, establecer los salarios mínimos y el reparto de utilidades. Esta última medida crea descontento entre la burguesía, que la califica como "socializante". Por el contrario, la medida resultará benéfica para los empresarios, pues las prestaciones permiten incrementar los niveles de eficiencia y productividad del trabajador y las utilidades hacen del obrero un consumidor de los productos que él mismo elabora; y, en última instancia, el reparto de utilidades no implica la participación de los trabajadores en la toma de decisiones de las empresas:

No cabe duda de que el gobierno de López Mateos había encontrado un camino más seguro y menos conflictivo para enfrentar las demandas obreras de aumento salarial. Desde entonces se iría configurando una tendencia a descomponer el salario en dos partes fundamentales. Una que se pagaba en efectivo y otra compuesta por las prestaciones que otorgaba al Estado con la parte de los salarios descontada a los propios trabajadores. Éstos la recibían en la forma de servicios médicos, indemnizaciones por accidentes de trabajo, cursos de capacitación, créditos y utilidades. Así las cosas, al momento de las negociaciones los patrones tendrían la posibilidad de convenir salarios en efectivo menores, a cambio de un espectro mayor de prestaciones.²⁹⁶

La industria eléctrica nacionalizada, es decir, comprada al capital extranjero por el gobierno, abre paso a la unión de los electricistas en un sindicato renovado. Su militancia los lleva a plantear a otros sindicatos la creación de una nueva central obrera, la Central Nacional de Trabajadores, en oposición a la CTM. La efímera central naufraga por las pugnas internas y finalmente se disuelve, junto con el Bloque de Unidad Obrera, para formar el Congreso del Trabajo, pretendido

²⁹⁶ Rocío Guadarrama, loc. cit. p. 101.

organismo cúpula, de dirección rotatoria, pero nunca libre del control de Fidel Velázquez.

El movimiento magisterial, el más importante hasta ese momento en los sectores medios, sigue con sus protestas en la ciudad de México, casi siempre reprimidas por el cuerpo de granaderos que poco a poco se erige como símbolo de la represión en el Distrito Federal. El movimiento es acosado por cuerpos policíacos que permanentemente allanan centros educativos, además de una constante campaña de desprestigio. La descomposición en los estratos medios pronto se hará evidente con un importante movimiento de médicos residentes y, sobre todo, con el movimiento estudiantil que finalizará con la represión de militares y paramilitares en octubre de 1968.

En 1960 se cumple el cincuenta aniversario del inicio de la Revolución mexicana. Pocos creen ya en algo que se ha transformado en un ente rígido, petrificado poco a poco por los regímenes posrevolucionarios. Los sectores ilustrados, renovados por la generación del cincuenta, la critican, la ponen en duda y encuentran en la Revolución cubana el vigor necesario para cuestionar las medidas de un gobierno cada vez más alejado de los postulados que insistentemente dice defender. Los suplementos culturales de los diarios se vuelven voceros de la nueva intelectualidad. *México en la cultura* en *Novedades* y, tras la censura en ese diario en 1961, *La cultura en México* en la revista *Siempre!* consolidan a un importante grupo en torno al escritor y periodista Fernando Benítez que rompe los esquemas —al tiempo que se hegemoniza— y hace de la cultura el vehículo para hacernos “contemporáneos de todos los hombres”, como propone Paz en *El laberinto de la soledad*. Es la generación del “boom latinoamericano”.

Por el lado de la cultura oficial, el Museo Nacional de Antropología, inaugurado en 1962, se vuelve el más ambicioso homenaje al pasado y un importante llamado a la, para siempre perdida, unanimidad ideológica. La labor universitaria es importante a través de Difusión Cultural, que inicia trabajos en la Casa del Lago y abre las páginas de la *Revista de la Universidad*.

Las ganas de acceder por fin a la modernidad hacen que la sociedad ahonde los procesos iniciados en los años cincuenta:

La Revolución cubana decide otra etapa latinoamericana. En México, en 1959, sólo unos cuantos resienten la derrota, la brutal represión y el encarcelamiento de los líderes ferrocarrileros encabezados por Demetrio Vallejo. Los más, se sumergen en el estallido que puede ir de la entronización de los supermercados, la desaparición de lo 'típico' y la solidificación de la TV a la consagración avasalladora de una sensación difusa, sensación que se concreta en los círculos culturales mexicanos no como la gana de revolución sino como el redoblado anhelo de modernidad. Modernidad no política sino social, cultural y sexual. Los sectores ilustrados esquivan, en este periodo febril que va de 1959 a 1968 aproximadamente, cualquier uso de la tradición y creen (sin llamarla de ese modo o reconociéndola así sólo parcialmente) en la ruptura a la que entienden como su incorporación a lo más audaz del siglo. [...] Si la meta es la modernidad, el tono es el afán de brillantez. Es la eclosión de suplementos y revistas, *happenings*, conferencias-shows, entrevistas de intelectuales en televisión, publicidad ilimitada a las vanguardias extranjeras y nacionales, incluso fiestas con ánimo legendario, incluso la instauración de un cónclave comercial que anhela el estatus de símbolo espiritual: la Zona Rosa. Lo 'contemporáneo' contrarresta, elude, diluye esa fatigosa carga de las limitaciones y el prejuicio de un país 'en vías de desarrollo'.²⁹⁷

La televisión se consolida como negocio de un solo consorcio: Telesistema Mexicano, que desde 1955 controla los tres canales de televisión comercial. En 1959, el gobierno da una señal, el canal II, al Instituto Politécnico Nacional para manejarlo como canal cultural y educativo. Al tiempo que se consolida la televisión aérea, nace la señal por cable: en 1957 se da el primer permiso de televisión por cable en Nogales, Sonora. La importancia de lo que pronto constituirá la más importante de las industrias culturales sólo es reconocida hasta 1960 en una legislación que hace de la radiodifusión y televisión asuntos de "interés público", por encima de las posturas que hablan de la pertinencia de hacer de los nuevos medios entidades de "servicio público", lo que en la práctica permite la concentración del capital del sector en pocas manos.

²⁹⁷ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en ob. cit., p. 1038.

IX. I. 1.- CRISIS DEL CINE MEXICANO INDUSTRIAL

El sexenio marcará un descenso constante en la producción regular de cine. En 1963 sólo se filman 41 cintas con el STPC. El total de películas de esos años se completa con la cada vez más numerosa producción de series en los estudios América, con personal del STIC, y con cintas 'piratas' filmadas con capital mexicano en otros países latinoamericanos. Con esa modificación de los canales de la producción es posible detener la tendencia al aumento del costo de las cintas e, incluso, abatirlo. El resultado es un cine barato en todos los aspectos.

El Banco Cinematográfico sigue dando todas las facilidades a un cada vez más reducido círculo de productores, quienes, por sus relaciones políticas y su injerencia dentro del mismo banco, reciben la mayoría de los créditos. La reinversión no existe y la descapitalización es una amenaza constante en uno de los pocos rubros económicos que aún no cae en manos de extranjeros, sobre todo porque en gran medida es financiado por el Estado.

Al anquilosamiento de la estructura cinematográfica hay que sumar el grave agotamiento de los creadores: la política de puertas cerradas en el STPC comienza a hacer mella en un cine en el que prácticamente no tienen cabida los jóvenes. Casi no hay nuevos directores y el trabajo literario se concentra en unos cuantos guionistas, algunos "churreros" consumados, caso de José María Fernández Unsain. El resultado es un cine barato, sin imaginación y condenado al olvido.

Estos elementos, sumados a las políticas del monopolio de la exhibición y la creciente competencia de la televisión, mantienen al cine en una crisis que parece insuperable. La XLIV Legislatura de la Cámara de Diputados encomienda a tres diputados, Roberto Gavaldón, Macrina Rabadán y Antonio Castro Leal, la redacción de un anteproyecto de nueva ley cinematográfica, que finalmente es aprobada en 1960 para luego ser congelada por el Senado.²⁹⁸ También en 1960, después de veinte años de solaparlo, el gobierno compra el circuito de salas en manos del monopolio

²⁹⁸ En el capítulo V se ofrecen mayores detalles.

de la exhibición. El hecho en poco cambiará la situación del cine nacional, pero en primera instancia se ve como positivo.

Más esperanzadora resulta la concurrencia de los jóvenes cinéfilos, cerradas las puertas de la industria, en torno a cine clubes y revistas al estilo de la francesa *Cahiers du Cinema*. En 1961 se conforma el grupo *Nuevo Cine* con la publicación de una efímera pero importante revista. Los integrantes del grupo renuevan la crítica de cine y comienzan a desarrollar el análisis cinematográfico con base en la teoría del cine de autor; su influencia no tardará en hacerse sentir al grado de constituirse en un poderoso círculo de poder en torno al cine en México. Nombres fundamentales de la investigación y algunos futuros realizadores tuvieron parte en *Nuevo Cine*: Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Jorge Ayala Blanco, Jomi García Ascot, Juan Manuel Torres, Salomón Laiter, Rafael Corkidi, Paul Leduc. No obstante, entusiasmados por las cinematografías europea y estadounidense, incurrieron en un desprecio constante del cine mexicano, explicable en parte por la cerrazón de la industria a la renovación, pero del todo injusto en cuanto a la valoración de figuras clave de la cinematografía nacional.

El ánimo renovador también da sus frutos en la Universidad Nacional. En 1960 se empieza a avanzar en la conformación de una cinemateca, que pronto se consolidará como la fundamental Filmoteca de la UNAM; en 1963 inician los cursos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, primera escuela de cine en el país, bajo la dirección de Manuel González Casanova. Los primeros profesores fueron, entre otros: José Revueltas, Emilio García Riera, Gloria Schoemann, Walter Reuter, Salvador Elizondo y Agustín Jiménez. Entre la primera generación de estudiantes hay varios futuros directores importantes: Jorge Fons, José Roviroso, Alberto Bojórquez, Jaime Humberto Hermosillo, Marcela Fernández Violante.

La industria, en sus afanes por dar con la veta que les dé la mayor ganancia con lo mínimo de inversión y esfuerzo, encuentra una vertiente fundamental para los siguientes años: el cine de luchadores enmascarados. Híbrido de cine fantástico,

aventuras, ciencia-ficción y cine de horror, el cine de luchadores, que hace de la máscara el símbolo del bien y de la fortaleza sobrehumana, pronto establece un código propio y se consolida en un género muy identificable. Esa consolidación se debe sobre todo a su intérprete-personaje, por más de veinte años, más popular: Rodolfo Guzmán Huerta, *Santo el enmascarado de plata*.

Otro género habitual del sexenio es el *western*, favorecido por el renacimiento taquillero de sus elementos por los experimentos italianos; esa ola también favorece a la comedia ranchera que se cultiva con frecuencia, al igual que el melodrama 'familiar' que se 'moderniza' con la inclusión de figuras juveniles y música de moda, pero sin abandonar nunca sus afanes moralizantes e hipócritas. Las 'estrellas' más importantes del sexenio son Antonio Aguilar, *Santo* y Eulalio González Piporro, que hace uso interesante del estereotipo del nortero fronterizo emigrado a la capital.

En 1962 se filman 56 cintas con el STPC, 23 con el STIC, una independiente y una coproducción, para alcanzar la cifra de 81 largometrajes. La calidad general es muy baja. Roberto Rodríguez filma una fallida epopeya revolucionaria con María Félix, *La bandida*; Sergio Véjar debuta con la adaptación de la pieza de Sergio Magaña, *Los signos del Zodiaco*; Julio Bracho adapta la novela de Edmundo D'Amicis para hacer *Corazón de niño* y Emilio Fernández rueda *Paloma herida*. En la producción genérica sobresalen *Ruletero a toda marcha*, de Rafael Baledón, con Piporro; y la clásica *Santo contra las mujeres vampiro*, de Alfonso Corona Blake. Lo mejor del año: Luis Buñuel con su último largometraje mexicano, *El ángel exterminador*, y la excelente *Tiburoneros*, de Luis Alcoriza. Roberto Gavaldón consigue una de sus mejores películas con *Días de otoño*.

IX. II RESUMEN ARGUMENTAL

Días de otoño es financiada por CLASA Films Mundiales, productora dedicada a la realización de películas "de calidad". La cinta se filma del 3 de diciembre de 1962 al 12 de enero de 1963 en los estudios Churubusco y en

locaciones de la ciudad de México. Es estrenada el 31 de octubre de 1963 en el cine Variedades, donde permanece cuatro semanas.

Luisa asoma la cabeza por la ventanilla del carro del ferrocarril recién llegado a la estación de Buenavista. Desciende cargando una gran maleta y camina por la estación repleta. Toma un taxi que la lleva a una zona comercial, donde se encuentra la pastelería *El Globo*. Entra al local y se dirige a Rita, atareada empleada que, al ver el aspecto humilde de Luisa, le da unas monedas; ésta replica y la mujer pide a un mozo que la saque. Luisa insiste, dice a Rita que busca a don Albino, al tiempo que le regresa las monedas. Otra empleada le indica donde está el hombre.

Luisa entrega una carta al dueño del negocio, Albino. La misiva es de su tía María, que acaba de fallecer. Albino la lee mientras Luisa se inclina fascinada para mirar un adorno de pastel: unos novios. Ante las dudas de Albino, Luisa le dice que su tía, en su juventud, fue novia del padre del hombre en un pueblo, San José, de donde es oriunda la joven. En la carta, la tía pide a Albino que emplee a Luisa, pues tiene conocimientos de repostería. No muy convencido, Albino pide a Rita que lleve a Luisa a la cocina para ver si puede decorar un pastel.

Ahí, Rita da a Luisa un delantal. El mozo, que guarda las pertenencias de Luisa, da a Albino un paquete, un paliacate lleno de billetes: los ahorros de la tía. Ante un pastel recién decorado por Luisa, Albino y las empleadas se muestran sorprendidas con su dominio del oficio.

Luisa toma un cuarto en una vecindad, pero no habla con ninguna de las vecinas, quienes la miran con recelo. En la pastelería regala pan a los niños que a lo largo del año van en aumento.

Es víspera de Navidad. Luisa decora los pasteles fantaseando con los muñecos de adorno. El viudo Albino ofrece llevar a una clienta, divorciada y coqueta, pero ante la mirada burlona de Rita desiste y hace buscarle un taxi. En los vestidores, las empleadas de la pastelería, excepto Luisa, comentan que Albino “busca esposa como si buscara una vaca”; le gustan las “muchachas serias” y nunca

se ha fijado en ninguna empleada. Hacen planes para ir al cine cuando entra Luisa, la invitan pero ésta se niega; nunca sale con ellas.

Luisa sube las escaleras de la vecindad sin detenerse en la posada que celebran en el patio: los niños rompen la piñata. Se encierra en su cuarto, pone la tetera en el fuego y se sienta frente al espejo. Se da cuenta de que unas mujeres la miran por la ventana; se levanta a correr la cortina y apaga la luz.

En la pastelería, Luisa es cariñosa y atenta con los dos hijos pequeños de Albino, juega con ellos y rompe, sin querer, una piñata, ante la mirada divertida del hombre. Él la invita a la posada que hará a los niños, pero Luisa se niega, dice tener compromisos con sus vecinas. En su cuarto, sola, Luisa abraza una muñeca.

Albino da a Luisa unos dulces, regalo de sus hijos, dice. Ella le muestra una piñata que hizo para reemplazar la que rompió. En el comedor, Rita invita a Luisa a una posada, pero se niega. Rita le dice que le hace falta un hombre con quien divertirse; el matrimonio, considera Rita, es difícil para una muchacha retraída que “se le nota el rancho”; explica que las muchachas no deben ser “remolonas”, sino dispuestas. Luisa se niega de nuevo, dice tener novio y que se casará en quince días ante la risa de la incrédula Rita. Luisa insiste, no ha dicho nada pues todas se burlan de ella. Rita y otras dos empleadas se acercan emocionadas. Le preguntan por el novio. Luisa, nerviosa, cuenta de su novio, Carlos, chofer de una familia rica de las Lomas. Relata como lo conoció:

Flashback con narración en *off*: Luisa aborda, en la lateral del Periférico, un autobús repleto, va casi colgada en la puerta. Se le sale una zapatilla y cae del autobús en movimiento. Luisa hace detener el camión y corre para recuperar su zapato. Un auto frena, pero no evita aplastar el zapato. El chofer, Carlos, baja del auto y da a Luisa el zapato, que no ha sufrido daño. Él se ofrece a llevarla a su trabajo, ella se resiste, pero al fin acepta. Noches después, el hombre la espera afuera de la pastelería, Luisa se alegra y sube con él al auto. Desde entonces se frecuentan, explica Luisa. Van a Chapultepec. En el lago, ella rema mientras él duerme. Ese día le pide matrimonio. Fin de *flashback*.

Don Albino entra a regañar a las empleadas. Rita le dice del próximo matrimonio de Luisa. Asombrado, Albino cuestiona a la joven. Ella lo acepta y el hombre se aleja desilusionado. Luisa se equivoca en el nombre de un pastel, pone el de Carlos; Albino la regaña.

En Nochebuena, Albino se despide de sus empleadas. La última en salir es Luisa. El hombre le pide que lo acompañe a comprar regalos para sus hijos. Van a un tianguis navideño. Albino le pide que no deje el empleo, necesario en caso de un rompimiento. Ella le cuenta que dio a Carlos sus ahorros para poner un negocio, pero no ha pensado dejar la pastelería. Albino la invita a cenar en su casa, pero ella dice que la pasará con Carlos.

Carlos va a dejar a Luisa a la vecindad; ella le da un regalo, él se disculpa por no darle nada. Ella sube las escaleras mientras los vecinos cantan la letanía de la última posada. Se encierra en su cuarto y se sirve leche en un vaso. Albino y sus hijos acomodan los regalos alrededor del árbol de Navidad. Se sientan a la mesa, pero el más pequeño llora y es llevado a dormir por la sirvienta.

Rita recorre con la mirada la vivienda de Luisa, la acompañará a comprar el vestido de novia. Luisa miente, dice que Carlos le ha dado 500 pesos, dinero de ella, y se avergüenza al decirle su amiga que también comprarán ropa interior "para la luna de miel". Rita cuenta que en Nochebuena se fue de "parranda" con unos amigos a Cuernavaca. Luisa miente de nuevo: dice que la pasó con Carlos, en casa de sus patrones.

En la pastelería, Luisa se despide de todos, se va quince días, pues al otro día se casa. Albino se muestra comprensivo, le da dinero y ofrece más días libres. Luisa se va. Albino niega permiso a las empleadas para ir a la boda; incluso amenaza con despedir a la que falte y descontar una semana de sueldo a la que llegue tarde.

Por la mañana, antes del trabajo, las muchachas arreglan el vestido de novia de Luisa, quien afirma que el patrón de Carlos pasará a las nueve para llevarla a la iglesia, para casarse a las nueve treinta. A las ocho treinta, las mujeres se despiden y Luisa se queda, fascinada, mirándose al espejo con el traje blanco. De nuevo las

vecinas la miran con burla por la ventana. Luisa corre la cortina y mira con impaciencia el reloj: son las nueve en punto. El mismo reloj marca las nueve veinte y luego las nueve treinta y cinco. Luisa piensa en un malentendido y sale de la casa. Atraviesa la vecindad bajo la mirada curiosa de los vecinos y aborda un taxi.

En el atrio de la iglesia, Luisa saluda a unos invitados que la miran confundidos. El interior del templo está vacío. Luisa pregunta a unas ancianas por Carlos, al momento en que llega un auto con la comitiva para un bautizo. Luisa entra detrás de la comitiva y se acerca al sacerdote. Pregunta por los Martínez Gil, patronos de Carlos, pero el sacerdote informa que no hay ninguna boda registrada para ese día. Luisa espera mientras el cura oficia el bautizo, sale a asomarse al atrio: está vacío.

Temerosa de un accidente, Luisa acepta que el sacerdote busque en el directorio telefónico el número de los Martínez Gil de las Lomas de Chapultepec. Luego de marcar pasa el auricular a Luisa que pregunta por Carlos; le contesta una sirvienta que resulta ser la esposa de Carlos. La asombrada Luisa cuelga, sin escuchar a la mujer que pregunta si Carlos le sacó algún dinero. Sin explicar nada al cura, sale corriendo.

Luisa atraviesa el Periférico por un puente peatonal, corre vestida de blanco, el ramo se le resbala y los autos lo aplastan. Cerca de la vecindad, unos niños la siguen burlones, la acosan, al igual que los adultos que la miran pasar entre murmullos. Luisa se encierra. Se planta frente al espejo, toma una fotografía de Carlos, se pregunta porqué. Impotente, empuja el espejo, la luna de un tocador, sostenida por dos pilares, que oscila y baña de reflejos a Luisa que se desploma llorando sobre la cama.

Es de noche cuando Luisa, aún con el traje blanco, despierta. Se levanta, bebe un vaso con agua y escucha a las vecinas que murmuran desde afuera, afirman que Luisa fue desvirgada y por eso la plantaron, desconfían de "las moscas muertas que no hablan con nadie". Luisa, molesta, cierra la ventila de la ventana. Al día

siguiente, renta un cuarto de azotea en un edificio de despachos y bodegas. De nuevo sola, Luisa lee, trata de consolarse.

Toma un taxi rumbo a la pastelería, pero se arrepiente y hace al vehículo regresar. Llena una maleta con ropa y va a un estudio fotográfico. Dice que se casó cinco días atrás; se toma una foto con el vestido de novia y luego hace que el fotógrafo, que le cobra 300 pesos, haga un montaje con esa foto y una de Carlos.

Pasados los quince días, Luisa regresa a la pastelería. Albino la recibe con frialdad, la llama "señora", pero las empleadas la saludan efusivas. Luisa cuenta que su luna de miel fue en Veracruz y les presume el fotomontaje. También Albino mira la imagen sin entusiasmo. Por la tarde, en los vestidos, las empleadas preguntan a la joven sobre su vida sexual. La apenada Luisa es salvada por Rita que la apoya para no contestar.

Luisa mira los aparadores de una librería, un título llama su atención, *El matrimonio perfecto*, de Th-H-Van De Velde (sic). Por la noche, en su casa, Luisa lee con curiosidad y sonrojo el libro.

En la pastelería una máquina bate crema, mientras Luisa relata a Rita, entre risas, detalles sobre sexo. Las otras muchachas piden que les cuente, pero Luisa se niega; Rita reconoce que su amiga sabe mucho de sexo, ante el asombro de ésta.

Luisa se levanta del comedor para tomar un poco de queso, pero le dan náuseas. Rita la sigue y con las otras muchachas sugieren un embarazo. Luisa se emociona y deja a las mujeres. Albino interrumpe sus pensamientos, le dice que Rita le ha contado y la manda a una clínica del Instituto Mexicano del Seguro Social para que la examinen; Luisa trata de negarse, pero al fin accede.

Rita apresura a Luisa, que pretexta el olvido de la tarjeta del Seguro, pero Rita la acompaña a su casa para recogerla. Allí Rita mira con recelo la pobreza en que vive; culpa a Carlos. A punto de entrar al Hospital de Gineco Obstetricia del IMSS, Luisa se resiste, dice que le da vergüenza; Rita prácticamente la arrastra. Piden una ficha y, tras esperar un instante, las conducen a un consultorio. La enfermera hace que Rita espere afuera. La doctora se alista para realizar un

reconocimiento general, ante la mirada asustada de Luisa. Le pide que descubra su vientre; Luisa se queda petrificada. Por fin atina a decir que no está embarazada, explica que ha ido pues es recién casada y su marido no quiere niños, pues teme por la vida de Luisa; ella quiere que la doctora explique al marido que no pasará nada, pues Luisa sí quiere muchos niños. Afuera, Rita está impaciente. Luisa sale por fin y se despidió de la doctora, quien pide que regrese con su marido. Luisa confirma a Rita un embarazo. Antes de salir miran a los bebés en los cuneros.

De regreso a la pastelería, las muchachas le dan regalos a Luisa por el bebé. Ella los recibe emocionada, por fin se siente querida. Sola, en su cuarto, Luisa juega con unos zapatitos y decide que tendrá un niño. Frente al espejo se prueba una especie de faja para abultar su vientre. En la pastelería, Albino se escandaliza cuando ve a Luisa levantar un caja de huevo. De regreso a su casa, Luisa se despoja de la faja y llora, pero luego se pone a tejer: espera al bebé en otoño.

Luisa asegura a sus compañeras que será un niño. Con la faja cada vez más abultada, la joven disfruta su embarazo imaginario y compra un moisés. Una noche, Albino la lleva a su casa, la cuestiona sobre el dinero que le dio su tía, Luisa miente y dice que lo tiene guardado. Albino, convencido de que el marido de Luisa no se ocupa de ella, le dice que hará que Rita la acompañe a apartar un cuarto en un sanatorio de maternidad.

En la pastelería, Luisa dice a Albino que no necesita el sanatorio, a cambio pide permiso pues, argumenta, su marido quiere que el niño nazca en Monterrey. Albino acepta, le dará su sueldo. Luisa agradece la bondad del patrón. Albino y uno de sus hijos despiden a Luisa que parte en un autobús hacia Monterrey. Un telegrama amanece en la pastelería. Mientras las empleadas entran, Albino da la noticia: Luisa ha parido un niño.

De regreso al trabajo, Luisa da a todos tarjetas de participación del nacimiento de su hijo. Dice que se parece por completo a ella, “no sacó nada de Carlos”. Todas piden conocer al bebé, pero Luisa dice que sus abuelos no lo sueltan

ni un minuto. Rita le pregunta sobre el parto, Luisa dice que la durmieron, no le dolió.

En un bazar de pinturas, Luisa se detiene frente a un caricaturista. Le pide un retrato de su hijo, según como ella lo imagina. Orgullosa, cuelga el retrato en su cuarto y agita una sonaja sobre una cuna vacía. Una noche Luisa prepara un biberón, a lo lejos oye las voces de sus compañeras de trabajo, que han ido a verla. Luisa apaga la lámpara y se esconde. Las mujeres se asoman por la ventana, comentan que nunca han conocido a Carlos, piensan que debe tratar muy mal a Luisa, ni siquiera le compró muebles nuevos; por fin se van. Luisa se acerca al fotomontaje enmarcado donde están Carlos y ella, lo rompe y dice “mal hombre, desgraciado” a Carlos.

Desde una cabina telefónica, Luisa, entre lágrimas, dice a Albino que debe salir de inmediato pues Carlos tuvo un accidente. Tras colgar, Luisa sale de la cabina con una gran sonrisa, como liberada. Días después, todos en la pastelería reciben con tristeza a Luisa, vestida de luto, para darle el pésame.

En su casa, Luisa lava ropa y mira feliz la caricatura de su hijo. Entra al cuarto y mira el plato de papilla sobre una silla de bebé. Tocaban la puerta, es Rita que ha ido con intención de conocer al bebé, pero Luisa dice que se lo acaba de llevar su abuela a Monterrey. Rita cuenta que un hombre le ha ofrecido matrimonio; no lo quiere y es un hombre mayor, pero ha considerado la propuesta sólo por ver a Luisa tan contenta con su hijo. Luisa le dice que un hijo es una bendición, sin importar que el padre la maltrate. Rita aceptará la oferta de matrimonio.

Luisa está sentada en una banca en Chapultepec. Una mujer pásala con un niño de la mano. Luisa se levanta y en su delirio imagina que lleva a su hijo. Camina por el zoológico. De lejos, Albino, en el trenecito con sus hijos, la mira.

Al día siguiente, mientras acomodan unas charolas de pan, Luisa cuenta a las demás que llevó a su hijo a Chapultepec, bajo la mirada extrañada de Albino. Narra que le compró dos globos y una paleta, y que el niño estaba fascinado con los changos. Albino pide a Luisa que lo acompañe a recibir un pedido a la aduana. Rita los mira salir, supone que él pedirá matrimonio a Luisa.

Albino detiene el auto en Chapultepec. Comenta que la vio el día anterior. Luisa, turbada, baja del auto. El hombre le pide que no se aísle, cree que le han quitado al niño, le pide que se sincere, que confíe en él. Por fin, le propone matrimonio: siempre ha estado enamorado de ella. Ella está a punto de decirle la verdad, pero prefiere irse, del brazo de su hijo imaginario.

Por la noche, Luisa reúne todas las cosas del niño –ropa, juguetes, biberones- y los pone dentro del moisés. Vestida de negro sale del cuarto, cargando el moisés. A las puertas de una casa de cuna deja el moisés y, titubeante, toca la campanilla. Se esconde cuando encienden la luz. Al regresar por sus pasos ya han recogido el moisés. Luisa sonríe y seca sus lágrimas. Piensa: “no acabará la esperanza”.

IX. III TESTIMONIOS SOBRE LA CINTA

Publicidad en *Excélsior*, noviembre de 1963:

El drama de muchas mujeres... pero que ninguna se atreve a confesar... Quién es... y qué le ocurre a esta singular mujer, cuya extraña actitud desconcierta a todos cuantos le rodean...

Sección “Cine”, a cargo de Fernando Morales Ortiz, “Estrenos Pantalla”, en *La Afición*, 3 de noviembre y 10 de noviembre de 1963:

Tan inverosímil es cuanto ocurre en la pantalla, que el público termina por no tomarlo en serio; película mexicana de impecable técnica, pero falsa y convencional en grado superlativo. Como galán, López Tarso sigue perdido. [...] Técnicamente bien hecha, sin embargo esta película mexicana es falsa de principio a fin, aunque su melodramatismo impresiona a las mujeres.

Columna “La película de anoche”, por Francisco H. Zárate. *Excélsior*, 2 de noviembre de 1963:

Una película interesante que sigue una forma de hacer cine que ya es típica cuando se unen los nombres de Roberto Gavaldón y Gabriel Figueroa. Además, las historias de B. Traven suelen ser buenas. El autor siempre ataca ambientes y temas sociales prometedores, los plantea con eficacia en función de anécdotas con mucho interés humano y los deriva luego hacia el melodrama intenso hasta bordear, a ratos, lo folletinesco. *Días de Otoño*, con una correctísima adaptación al cine de Julio Alejandro y Emilio Carballido, es un ejemplo de esto. [...] Bien podría el filme titularse “También de Ilusión se Vive”, ya que el argumento

habla de la ilusoria matrimonial de una joven que ha sido engañada con una falsa promesa de matrimonio, y que hace creer a todo el mundo que inclusive tiene un hijo. Pero lo interesante no es la farsa exterior que vive la protagonista, sino su tortura interna. La imagen del amor sincero y desinteresado está en el personaje interpretado por López Tarso —actuación sobria, adecuada, aunque no de gran altura—, que es quien al fin hace renacer en la joven la esperanza de que vale la pena iniciar una vida nueva y mejor. [...] En actuación, Pina Pellicer se lleva los mejores lauros, ya que comprendió perfectamente el desarrollo psicológico y sentimental de su personaje. Las segundas partes son agradables por su sencillez y calor humano. Pero el filme es para ser visto solamente por los ojos de un público formado para tomar con toda seriedad determinadas escenas que provocan desagradables comentarios entre los que no saben o no quieren valorizar lo que esencialmente es respetable.

Columna “Tragaluz” por *Mecese*, en *El Nacional*, 3 de noviembre de 1963: Con una adaptación a un cuento de Bruno Traven, realizada por Julio Alejandro y Emilio Carballido, se llevó al celuloide, en negro y blanco, *Días de Otoño*, con magnífica fotografía, trabajo del laureado Gabriel Figueroa. [...] El filme es de técnica europea evolucionada: lenta, sencilla, escasa de diálogos, a base de formas interpretativas e imágenes estáticas. Es del tipo de películas en las cuales el espectador interviene comprendiendo el drama psicológico del protagonista o de lo contrario cae en el vacío hasta el aburrimiento, al encontrar los hechos ilógicos e insulsos. [...] Pina Pellicer luce en su papel, actúa y se identifica con sus ilusorios personajes; rebasando los límites entre uno y otro, conmueve por su humanismo; Ignacio López Tarso, sombrío, sofisticado y aunque corto en su papel, cumple; Evangelina Elizondo en plan dramático encaja y gusta. [...] Como escenografía tiene preciosas tomas de la ciudad de México: edificios coloniales iluminados en la oscuridad de la noche, modernos y funcionales viaductos con pasos a desnivel y como una tradición del México antiguo: las vetustas vecindades. [...] De gran valor el ambiente que impera en la película: contra la ilusión y la esperanza, el realismo impregnado de humanismo.

Página “El cine” por Jorge Ayala Blanco, en el suplemento “México en la Cultura” en *Novedades*, 29 de diciembre de 1963:

Días de otoño, de Roberto Gavaldón, pretende ser la historia patética y tierna de una mujer sencilla, reflejar la soledad en la gran ciudad y hacer participar esa sociedad como un elemento activo del drama. Para conseguirlo se acumulan los nombres de prestigio, los especialistas, los técnicos y los actores que se consideran infalibles. Pero se olvida que la

calidad cinematográfica no se obtiene a través de recetas. Se necesita el espíritu creador y un respeto básico por el individuo. La empleadita de *Días de otoño* es sólo el pretexto para narrar un conjunto de anécdotas sentimentales, apoyándose en los peores recursos melodramáticos. Además, la trama es absurda y los personajes no evidencian ninguna dependencia como ningún nexo con su tiempo o su condición social. Todo se deforma al servicio de la intriga, de la facilidad, y se evita cualquier implicación profunda. La película se reviste con una forma artificiosa y una actuación retórica y vacía. La dirección de Gavaldón, solemne y fría, nunca llega solidarizarse con sus personajes, los ve como uno de tantos instrumentos que se han puesto en sus manos.

Emilio García Riera, en *Historia documental del cine mexicano*, t. 11, p. 236-

237:

El final de este melodrama con pretensiones deja entender que la heroína se casará con su buen patrón, ya cancelada una doble vida promovida por el choque entre mito y realidad: el engaño de su novio la ha dejado frustrada en la realidad, pero su vestido de novia la ha dejado casada con el mito, y de ahí la esquizofrenia de su conducta. Como un personaje así puede merecer las burlas que le lanzan unos niños cuando corre con su vestido de novia por la calle, la cámara la sigue a su casa para sublimarla con el adorno de la técnica cinematográfica: ella pregunta "¿por qué?" y llora ante un espejo que oscila, con el consiguiente juego de luces, pero su drama puede dejarlo a uno más bien frío, porque ese espejo, como tantos otros usados por Gavaldón en su cine, refleja más que otra cosa el narcisismo del director. Por otro lado, se intentó disimular la índole pobrediablesca de esa joven imaginada por B. Traven tras el rostro emotivo de Pina Pellicer, y se quiso reforzar la supuesta pureza del personaje con un contraste: otra empleada de la dulcería (Evangélica Elizondo), frívola, coqueta y "experimentada", la contempla con ironía cuando ella dirige dulces palabras a unos muñecos de pastelería que representan a una pareja de recién casados. Lo pura y sencilla no le quita a la heroína lo conceptuosa, pues piensa en voz alta cosas como "un día acabará el olvido o acabará la esperanza", "si no podemos amar viendo que *la noche avanza* [título, se recordará, de otra cinta de Gavaldón], celebremos una alianza con ese sueño fingido" y, al final, después de dejar los símbolos de su esquizofrenia en una casa cuna, "¡no acabará la esperanza!". En ese momento, la esperanza no acaba, pero sí, por fortuna, la película.

Jorge Ayala Blanco, "Roberto Gavaldón (1909-1986)", en suplemento "La Cultura en México" en *Siempre!*, septiembre 24 de 1986:

Días de otoño sigue el frágil itinerario profundo de una joven provinciana (Pina Pellicer) que, para compensar su necesidad de afecto, sola en la urbe, se inventa un falso novio, una boda falsa y un falso bebé, llevando su teatro de sentimientos hasta sus consecuencias extremas, dentro de una extraña obra maestra intimista que prefigura el "fantástico cotidiano" del nuevo cine alemán de los 70s (Fassbinder, Keuch y demás).

IX. IV CARACTERÍSTICAS, DE LA CINTA Y DEL PERSONAJE CENTRAL, QUE REMITEN AL CINE NEGRO

Días de otoño es una cinta introspectiva en todos sus aspectos. Bello melodrama que marca la plenitud del realizador y expresa su vitalidad en la búsqueda de nuevas opciones narrativas, a la vez que reenfoca viejas inquietudes y atmósferas.

El cineasta conduce y condensa, a través de su "estética propia", de su sello particular, una historia cercana a la obra intimista de Ingmar Bergman y a *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, Federico Fellini, 1956) sin abandonar su estilo clásico, medurado y certero, con detalles negros dosificados a lo largo de la diégesis; elementos que funcionan para hacer de *Días de otoño* una segunda versión de *La otra*, desdoblamiento del planteamiento general de aquella cinta, introspección de sus postulados.

El cuento *Frustración*, de B. Traven, tiene lugar en Texas, entre migrantes mexicanos. La inteligente adaptación de Julio Alejandro y Emilio Carballido traslada la trama a una ciudad de México que sigue siendo la principal meta de las migraciones campesinas. El tema del desarraigo y la soledad son la clave de la película, mientras que el carácter trágico en extremo —y un tanto pobredialesco— del cuento de Traven es matizado.²⁹⁹

²⁹⁹ En el relato original, el personaje central, Mercedes, camarera de un hotel, lleva a sus últimas consecuencias el mito y muere de tuberculosis pidiendo a los médicos la presencia de su hijo imaginario.

La atmósfera de la película es onírica; todo es sueño, fantasía de *Luisa*, vivificada en una de las actrices excepcionales del director: Pina Pellicer. La primera mitad, la integración de la joven a la vida citadina, gracias al espíritu caritativo pequeñoburgués de *Albino*, tiene algo de idílico, de esperanzador. La segunda parte, a partir de la búsqueda de *Carlos* en la iglesia y el desdoblamiento de personalidad de *Luisa*, catarsis expresada por la oscilación del espejo, inicia una pesadilla en claroscuros propios de la atmósfera negra.

El *flashback* —sin sonido, narrado por *Luisa*— ratifica la vocación onírica, todo parece ser una fantasía, aunque luego sea desmentida por la aparición fugaz de *Carlos* en la narración lineal. El sueño como vehículo de la trama ya ha sido explorado por Fritz Lang en *La mujer del cuadro* (1944); por Otto Preminger en *Laura* (1944), e incluso por Billy Wilder en *El ocaso de una vida* (1950). Más tarde, en 1967, Richard Brooks usará la delimitación entre sueño y pesadilla, entre la claridad del día y la pesadilla de las sombras nocturnas para contar, *A sangre fría*, la historia de los asesinatos narrados en el reportaje novelado de Truman Capote.

Los años avanzan y la ciudad de México no deja de ser la eterna receptora de migración rural. La cada vez más grande urbe se ofrece más adversa que nunca. Al inicio del filme, *Luisa* asoma la cara por la ventanilla del carro de ferrocarril y mira con cierto temor el ir y venir de la gente en el andén. Al descender se mezcla, se pierde entre ellos. Los otros, la gente, son ajenos por completo para *Luisa*. Sólo le ofrecen burlas (sus compañeras de trabajo), acoso (los niños que la persiguen entre risas cuando vuelve de la iglesia; los camiones que ‘se le van encima’ cuando pierde un zapato) o indiferencia (los autos que corren por el Periférico y arrollan su ramo de novia; la gente que atiborra el autobús en el *flashback*). La ciudad muestra su progreso, a la vez que su despersonalización, en los contrastes entre la vecindad y el Periférico o entre el cuarto de azotea y el tráfico visto en segundo plano.

La migración es forzada. La tía, único familiar, ha muerto. Por eso *Luisa* tiene que recurrir a *Albino*, nativo del mismo pueblo pero que ha triunfado en la capital: es dueño de una pastelería “francesa” con empleados a su servicio. La

protagonista se integra a una sociedad anómica sin más preparación que cierto orgullo provinciano: al entrar a la pastelería, *Rita* la mira con desprecio, la cree limosnera, pero *Luisa* devuelve, ofendida, las monedas que le ha dado. Ese orgullo se transforma en búsqueda de la soledad, de aislamiento como medida de autoprotección, por eso *Luisa* no habla con nadie de la vecindad donde vive. Desde el inicio comienza a manifestarse el carácter antisocial de *Luisa* que luego se revelará como esquizofrenia.

En la segunda parte de la cinta, la atmósfera se vuelve negra, las sombras intermitentes de los anuncios luminosos acosan a *Luisa* y hacen salir a flote su procesada locura. Su sombra es constante acompañamiento y recordatorio —la sombra del hijo imaginario que se une a la propia— del mito en que vive. Antes, en el templo, se ha manifestado el espíritu barroco del director y la mezcla de sueño y pesadilla. Una escena llama la atención: *Luisa* se asoma al atrio vacío, *Carlos* no llegará. El contracampo muestra en primer plano un muro liso con una sección de mosaicos de figuras geométricas y monótonas; al fondo *Luisa*, vestida de blanco, avanza por un pasillo de techo abovedado, semejante a un túnel, bañado de sombras; referencia expresionista que muestra la crueldad a que es sometida la mujer, la que, junto con la soledad, la orillará al mito. El desenlace, incluso, es nocturno; despedida de Gavaldón del blanco y negro tributario del claroscuro. Luego sólo filmará en grises el omitible melodrama *Los hijos que yo soñé* (1964).

La vida de la joven gira en torno a fetiches. El matrimonio se le presenta como la única posibilidad de liberación, afín con los valores de la clase media, acrecentados en el medio rural. La única forma de salir de la soledad a la que ella misma se ha confinado es vestida de novia. El traje blanco —anhelo antes acariciado a través de los muñecos de pastelería— se convierte en un fin en sí mismo, es el símbolo del matrimonio, única vía legítima para tener hijos, seres cosificados, sinónimo de felicidad, según la ecuación que resume *Rita* al decir que aceptará casarse tan sólo para tenerlos. Fetiches que sumergen por completo a *Luisa* al final, cuando parece escuchar las risas de las estatuas infantiles de la casa cuna; fetiches

concentrados en una imagen onírica: cuando *Luisa* sale de la vecindad vestida de novia para ir a la iglesia, se ve y escucha un carrusel que gira monótono. Fetiches con referentes negros: la esclava en el tobillo de *Phyllis* en *Pacto de sangre* (Billy Wilder) y la estatuilla de *El halcón maltés* (John Huston).

Los ideales de *Luisa* son compartidos por todas las mujeres de la cinta. Al inicio, ellas la desprecian, sirve como pretexto para chistes y burlas respecto de su aislamiento, inocencia y candidez. Sólo cuando revela sus intenciones de casarse se vuelve digna de admiración y apoyo. A partir de ahí, todas están al pendiente de su vida, particularmente luego de tener al hijo imaginario. La atención y simpatía de las empleadas por *Luisa* son similares al entusiasmo que muestran cuando proponen ir al cine “a ver una película de amor” (no en balde el *flashback*, con zapatilla perdida y recuperada por el galán, remite a *La cenicienta*); *Luisa* crea su fantasía romántica y maternal para establecer un vínculo y ser aceptada por aquellas mujeres tan solitarias y agobiadas por la anomia como la misma *Luisa*.

La protagonista atraviesa por situaciones similares a las de la prostituta *Cabiria*, según la cinta de Federico Fellini. Al igual que en esa película post neorrealista, *Luisa* va por la vida viviendo un mito, para al final reconciliarse con la realidad por la posibilidad de acceder a los ideales burgueses. *Cabiria* sobrelleva su difícil existencia con la esperanza del amor, que vive a niveles de fantasía cada vez que se le presenta, para siempre toparse con el engaño y la traición. Los finales de ambas cintas son similares con las protagonistas caminando en la oscuridad y enjugando las lágrimas ante los atisbos de una esperanza poco concreta (la actuación de Pellicer nunca desmerece frente a la espléndida Giulietta Masina, intérprete de *Cabiria*; incluso hay semejanza en la caracterización de las actrices). Por otro lado, el espíritu intimista del retrato de *Luisa* en algo recuerda el pesimismo agnóstico de cintas de Ingmar Bergman, como *Fresas silvestres* (*Smultronstället*, 1957) con un anciano protagonista solitario y temeroso de la muerte que se mueve entre mezclas de fantasía-recuerdo y realidad para intentar reconciliarse con su propia vida.

Luisa es una antiheroína replegada, que transgrede dentro de sí misma para lograr su cometido. Despreciada y engañada, se crea un mundo donde ella domina y gana; y se hace digna de la conmiseración y apoyo moral de los otros. Sus acciones tienen un toque de perversidad. La mujer se niega a escuchar las críticas de sus vecinas, abandona la vecindad y alquila un cuarto de azotea. Se rebela al desprecio de *Carlos* y obliga a su fotografía a fundirse con su propia imagen enfundada en su anhelado traje blanco.

Decide tener un hijo y engaña a todos con una faja con relleno; más aún, acepta con regocijo los cuidados que le prodiga *Albino*, como cuando trata de levantar una caja de huevo. Se apropia del hijo imaginario, dice que es idéntico a ella, sin ningún parecido a *Carlos*; luego refuerza lo dicho con una caricatura infantil que hacen según su rostro. Cuando el marido autoimpuesto le resulta incómodo, no tiene empacho en matarlo. Entre lágrimas habla por teléfono del accidente de *Carlos*, para salir de la cabina con una sonrisa malsana y triunfante y aceptar, otra vez en plan de víctima, las condolencias de la gente de la pastelería.

Cuando *Rita* reconoce que gracias a ella se casará sin amor, *Luisa* calla – quizá venganza inconsciente por las burlas e invitaciones para ‘divertirse’ que aquélla le hiciera– y condena a su compañera a una vida infeliz, panorama previsible: si *Luisa* sólo alcanzó la felicidad a través del mito, *Rita*, siguiendo el ejemplo del mito de *Luisa*, se topará con la inequidad de una realidad que hace de la mujer un ente sumiso y dominado, reducido al papel de madre.

Finalmente, desenmascarado su mito, *Luisa* se viste de negro y abandona entre lágrimas al hijo que fantaseó para aceptar la propuesta matrimonial del pequeñoburgués. Revancha que la realidad le ofrece para cumplir su ideal: matrimonio y maternidad. Al igual que hará *Rita*, *Luisa* se atará a un hombre sin amor, porque de esa forma podrá realizar su fantasía, la felicidad propuesta por otros mitos, éstos aceptados socialmente: las convenciones burguesas y la tradición judeocristiana. Todo es seguido muy de cerca por la mirada certera del director.

Hay que ver cómo Pina Pellicer llega al hospicio, cómo se aleja de él, cómo mira con una felicidad malsana, pero que no deja de ser felicidad, cómo contempla esa niñez creada en el terreno de lo imaginario; todo con desplazamientos de la cámara que siguen no sólo al personaje sino a su psicología, perfectamente real. Casi sería posible establecer un diagrama del movimiento, un alfabeto de las diagonales, una cartografía del drama. Todo se transforma de virtual e intangible en petrificado, no sólo la mirada al pasado nos vuelve de piedra, también la que se dirige al futuro.³⁰⁰

El mito gravita la historia. Es cierto que la mayoría de las acciones de *Luisa* escapa a la premeditación, pero asume y vive todas sus mentiras, se erige una existencia mítica en donde ella domina y controla. La locura, trastorno esquizoide, la marca; lo que hace pensar en la posibilidad de mezcla de mito y realidad, propio de los esquizofrénicos. *Luisa* podría realizar los mismos crímenes que en su fantasía en el futuro real al lado de *Albino*.

El desarrollo del personaje de *Albino* es particularmente interesante, pues determina el comportamiento del mundo femenino a su alrededor –sus empleadas siempre lo llaman “don” Albino. El hombre es un pequeño burgués tan macho como hipócrita. Duda en emplear a la provinciana *Luisa*, pero luego se prenda de su candidez e inocencia pues, en tal lógica, esas características implican pureza. Es viudo y con dos hijos, por eso busca esposa, “una muchacha seria” que responda a sus valores marcados por la doble moral. Cuando una clienta divorciada se le insinúa, *Albino* acepta el coqueteo, pero ante la mirada divertida de *Rita*, asume la actitud que cree digna y evade a la mujer.

Afin con el papel paternalista del gobierno y la burguesía mexicanos, el hombre juega con su posición social dominante: se muestra magnánimo y represor, aplica sus normas con indulgencia e intolerancia, según su estado de ánimo o sus intereses. Mira satisfecho que *Luisa* dé panes a unos niños, pero tiempo después asiste malhumorado a la avalancha de chiquillos que la joven alimenta. A *Luisa* le da dinero como regalo de bodas (“el dinero es el dinero”, dice), le permite salir con

³⁰⁰ José María Espinasa “Roberto Gavaldón: las intensidades elegidas”, en *Roberto Gavaldón. Director de cine*, p. 124.

Rita a comprar el vestido de novia o al Seguro Social y ofrece prestar dinero para el nacimiento del bebé. Con el resto de las empleadas, el patrón muestra su lado cruel y el resentimiento contra *Luisa*: amenaza con despido por faltas y permanentemente las amonesta por sus pláticas, descansos o errores. La intolerancia la manifiesta también en su casa, con sus hijos pequeños: censura a uno por preguntar “tonterías”. El personaje constituye la introspección, la concreción del arquetipo de los burgueses propuestos por el cine negro: la nebulosa compañía aseguradora en *Pacto de sangre* (Wilder); los gánsteres *Mike Lagana* en *Los sobornados* (Lang) y *Whit Sterling* en *Traidora y mortal* (Jacques Tourneur); incluso otro pequeñoburgués, *Waldo Lydecker*, de *Laura* (Otto Preminger). Todos oscilan entre la salvación y la destrucción de quienes entran en sus dominios.

Rita, por su parte, es antítesis aparente de *Luisa*. Con las mismas convicciones de la protagonista, *Rita* enfrenta la anomia a través de la diversión escapista; la fiesta es un afán por superar la soledad y la incomunicación. Usa su sexualidad para obtener beneficios económicos al más puro estilo de las mujeres fatales negras. *Luisa* se le presenta como objeto de burla, pero luego, mediante un malentendido melodramático —producto de la incomunicación que envuelve a todos los personajes—, que sirve a manera de manipulación, acaba por aceptar que *Luisa* ha cambiado su modo de apreciar el mundo y la vida. Redimida de su condición de mujer fatal, se cree salvada de la anomia y la enajenación a través de la maternidad y el matrimonio sin amor.

Tal redención tiene algo de búsqueda: *Rita* es sometida a un acoso constante por su “estilo de vida”; sus compañeras la hostigan entre broma y broma por su experiencia sexual y en la clínica del Seguro Social una mujer la mira asombrada por no estar casada y no tener hijos.³⁰¹

³⁰¹ La anticoncepción aún es socialmente rechazada, como lo expresa la sorpresa y el gesto desaprobatorio de la médica del IMSS ante la mentira de *Luisa*, dice que su marido no quiere tener hijos; su actitud sólo cambia cuando la joven le dice que ella sí quiere “muchos hijos”.

La educación femenina tanto informal (en la familia y en la sociedad) como lo formal (en las escuelas), tiende a conservar la hegemonía masculina [...] [sólo] de su relación con un hombre se derivará su estatus social y aun su propia identidad femenina.³⁰²

El acoso social contra las mujeres que se empeñan en no seguir el papel tradicionalmente impuesto, termina muchas veces con el derrumbe disfrazado de arrepentimiento. Rendición detrás de la redención.

La incomunicación genera malos entendidos, materia prima para las tramas melodramáticas. En este caso, la incomunicación es producto de la anomia, del mundo ajeno y competitivo que encierra a los personajes. *Luisa* es burlada y robada por *Carlos* por su ingenuidad. *Albino* apenas insinúa el interés romántico por *Luisa*, cuando lo sencillo habría sido revelar su amor desde el inicio. Las mujeres de la vecindad, que se reúnen para hablar mal de *Luisa*, la tildan de ser una “mosca muerta”, negada para interactuar, comunicarse, con ellas.

IX.V LA AMBICIÓN COMO MOTOR DE LAS ACCIONES DE LA ANTIHEROÍNA

La ciudad determina y condena. Anomia y miseria gravitan en el ambiente. *Luisa* y *María/Magdalena* son desdoblamiento de un arquetipo enfrentado a los cambiantes y eternos problemas que la vida en un sistema económico hostil impone. Las coincidencias entre *La otra* y *Días de otoño* no son pocas y escapan a la casualidad. En el centro de cada película, sendas motivaciones tras la ambición: la miseria de *La otra* y la soledad anómica de *Días de otoño*.

Agobiada por la pobreza, *María* decide matar a su hermana rica y suplantarla. Agobiada por el aislamiento, la soledad y la traición, *Luisa* decide inventarse una vida. *María*, como después *Magdalena*, atraviesa la celebración de una posada de vecindad sin fijarse en la gente que le rodea. *Luisa* hace lo mismo en dos ocasiones; una de ellas en pleno rompimiento de la piñata, que deja como ahorcado a la figura –igual que el Pierrot de *La otra*.

³⁰² Graciela Hierro, *Ética y feminismo*, p. 50;

María pone una vieja tetera al fuego, reminiscencia del té que le ofrece el mayordomo en casa de *Magdalena*, mientras acaricia la posibilidad de la suplantación frente al espejo. En su cuarto de vecindad, *Luisa* pone una despostillada tetera en el fuego y se sienta ante el espejo. No hay nadie a quien suplantar, salvo ella misma. Ambas protagonistas viven en cuartos de azotea de vecindad.

María dispara a *Magdalena* y se mete en ella a través de sus medias. *Luisa* se toma por asalto y, en completa catarsis a través del espejo, se hace otra. *María/Magdalena* tiene que quemarse una mano para iniciar su nueva vida; *Luisa* tiene que enterarse sobre sexo en un libro³⁰³ y luego viajar para el supuesto nacimiento de su hijo para fortalecer su mentira. *María/Magdalena* cede al chantaje sexual y económico de *Fernando*; *Luisa* decide matar a su marido imaginario en cuanto deja de serle útil. La mentira de *María/Magdalena* es descubierta por *Roberto*, el amor de su vida; el mito de *Luisa* es descubierta por *Albino*, enamorado de ella. *María/Magdalena* es encerrada, se funde en la oscuridad; *Luisa* renuncia a su mito y se funde en la oscuridad de su locura, aunque con la esperanza del matrimonio real.³⁰⁴

En el centro de las acciones de la antiheroína *Luisa* está la ambición replegada, de nuevo introspección, de la maternidad como solución y consagración de la vida. Tal ambición dista de ser socialmente rechazada, pero los medios por los que *Luisa* accede al cumplimiento de esa meta son a todas luces perversos.

³⁰³ Esa escena muestra las pulsiones sexuales de *Luisa*. De noche, acostada en la cama, lee el libro sobre sexualidad que la hace ruborizarse; avergonzada, apaga la lámpara, para volverla a prender en un par de ocasiones. Tal imagen tiene algo de masturbatorio: erotiza y humaniza al personaje.

³⁰⁴ Por otro lado, *Días de otoño* ofrece un punto en común con *El niño y la niebla* en la imagen de *Luisa* tejiendo sola en su cuarto de vecindad y estableciendo que su hijo será varón, al igual que *María*, que teje mientras planea deshacerse de su marido. Ambas tejen a la vez que urden su mentira y manifiestan su compulsión, su obsesión, su locura.

IX. VI ELEMENTOS DE ESTILO DE GAVALDÓN EN LA CINTA

El regreso a la misma, a *La otra*, expresa la plena confirmación de la obra personal de Roberto Gavaldón. Si una película condensa y repliega hasta la asfixia lo más representativo de sus obsesiones formales y diegéticas es *Días de otoño*. El universo negro, que en Gavaldón encuentra carta de naturalización mexicana, alcanza en esa cinta, sin poder considerarla plenamente *noire* como muchas del director, la expresión más sutil y acabada de una corriente, que en *Días de otoño* es vehículo expresivo, necesidad de atmósfera.

Con *Días de otoño*, Gavaldón hace patente que todas las influencias recibidas, particularmente la estadounidense, sirven en primera y única instancia como vehículos de su muy personal necesidad de expresión:

A Gavaldón no le preocupa demasiado reproducir o coincidir con escenas y argumentos de otras películas, sobre todo del cine de Hollywood. Además, no lo hace ni con afán imitativo, ni como homenaje o parodia, es el cine quien habla y los personajes son cifras de un teorema que recibe la belleza de su rigor formal y de su perfección demostrativa.³⁰⁵

Las influencias que se han comentado, cine negro, post neorealismo, período racionalista y pesimista en blanco y negro de Bergman, se ponen al servicio de las obsesiones del director, la otredad y el desdoblamiento de la personalidad en el centro, que se expresan a través de sus medios característicos.

Las máscaras que ocultan a los personajes: *Albino* magnánimo y cruel; *Rita* liberada y sentimental; *Carlos* que simula ser soltero; *Luisa* ingenua y perversa, frágil y manipuladora, mentirosa y sincera en su locura.

El espejo sirve en *Días de otoño* como afianzador del mito. Si en el resto de su filmografía el espejo revela la verdad, desenmascara, aquí *Luisa* se mira en el espejo y ve sus mentiras, su construcción ideal. Esa manipulación del reflejo, expresiva de locura,³⁰⁶ se observa en la aparición del hijo imaginario como sombra unida a la de la propia *Luisa*.

³⁰⁵ José María Espinasa, ob. cit. p. 99.

³⁰⁶ Otro personaje, éste oligofrénico, *Marta* en *El niño y la niebla* descubre en el espejo, al final de la película, la verdad: su locura. La diferencia es que *Luisa* ya está sumida en el trastorno mental y en *Marta* es amenaza latente.

Las escaleras remiten a la división entre lo público y lo privado. Aunque en un primer momento *Luisa* se aisle de los demás a través de las cortinas de su cuarto de vecindad, luego toma un cuarto de azotea en un edificio de oficinas y bodegas: arriba, ella sola con su fantasía, abajo las ajenas relaciones sociales.

La muerte expresada a través de las espaldas. *Luisa*, vestida de negro, avanza de espaldas a la pastelería para recibir las condolencias por la muerte de *Carlos*. El reloj, el tiempo, atormenta a la protagonista. *Luisa* mira el reloj con impaciencia al ver que no llegan por ella al ir a la iglesia, encerrada en el tiempo como *Maria/Magdalen*a cuando tiene que ceder a las exigencias sexuales de *Fernando* o en el círculo de la escenografía como *Lucrecia*, al momento de cantar, en *La noche avanza*.

El ferrocarril, como en todo el cine del director, sirve para mostrar el tránsito del mundo rural al urbano, como representante de la ciudad y último reducto del campo, por eso *Luisa* se asoma por la ventanilla al inicio, recién llegada de su pueblo. Al final *Luisa* es descubierta por *Albino* desde el trenecito de Chapultepec: agente de la realidad —la ciudad— que se entromete e interrumpe el sueño —el campo.

Finalmente, *Luisa* llega a la ciudad con un sombrero, referente de su condición provinciana, del que la despoja *Rita* en la pastelería, cuando intenta integrarse por primera vez. Ese sombrero reaparece en la secuencia final: *Luisa* lo porta al llevar las cosas del niño a la casa cuna; cuando regresa a casa se despoja del sombrero, renovación de la esperanza con la que llegó a la capital al inicio de la cinta. Posibilidad de integración, aunque sea con base en el trastorno que mezcla mito y realidad, aunque sea una fantasía.

CONCLUSIONES

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DEL ANTIHÉROE Y LA ANTIHEROÍNA EN EL CINE DE ROBERTO GAVALDÓN. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LOS CUATRO PERSONAJES PROTAGÓNICOS ANALIZADOS

A la luz del análisis de los personajes de las cuatro películas de Gavaldón en el presente trabajo, es posible establecer como válido el planteamiento de la hipótesis de nuestra investigación. Categóricamente, los protagonistas de las cintas de Roberto Gavaldón Leyva toman gran distancia de los personajes típicos manejados por el cine mexicano. *María/Magdalena*, en *La otra*; *Marcos*, en *La noche avanza*; *Marta*, en *El niño y la niebla*; y *Luisa*, en *Días de otoño*, son ejemplos del excepcional manejo de caracteres, de psicologías —con toda la carga del concepto—, en el cine de Gavaldón. Todos ambiciosos, todos trastornados, todos marcados por un medio social y económico hostil. Todos, finalmente, diseñados con muchos puntos en común con la propuesta negra, avalancha de sombras que se derrama sobre Hollywood y de ahí a las cinematografías de todo el mundo.

La construcción del antihéroe alcanza en el cine negro perfección e integración en el colectivo. El héroe paradigmático, depositario de los anhelos y las esperanzas de la humanidad, suma de las voluntades y capacidades individuales para formar una especie de súper Hombre, se ha derrumbado para siempre en el seno de la sociedad burguesa. Los antihéroes, antes necesarios sólo para propiciar y resaltar la función catártica de la proeza del héroe, han irrumpido para apoderarse de los anhelos de un colectivo que ya no puede ni quiere creer en los héroes tradicionales, tan ajenos y lejanos —deshumanizados— como las posibilidades de integración a un mundo lleno de contradicciones.

El antihéroe deja de ser referente humano del héroe y se convierte en custodio de la imperiosa necesidad de liberación de una humanidad dominada por un sistema económico adverso a las mayorías.

La liberación material, la destrucción última de la estructura económica, está momentáneamente negada. Todo conspira contra las posibilidades concretas de emancipación. El capitalismo, en constante cambio y reacomodo de sus sistemas productivos, acusa la vitalidad e inmadurez de un sistema en evolución, nunca estático ni anquilosado a pesar de la miseria que desde siempre ha dejado a su paso. Mientras no se llegue al límite, al agotamiento total del capitalismo, no estarán dadas las condiciones para el tránsito a una nueva forma de organización de la producción material. No obstante, las contradicciones entre los grupos dominantes y los dominados, la complejidad de la lucha de clases, poco a poco abona al desgaste. Se trata del ejercicio del poder,

una fuerza maleable y móvil que adopta muchas formas diferentes y que funciona mediante mecanismos complejos que producen la dominación y las oposiciones, la subordinación y las resistencias.³⁰⁷

El poder burgués nunca ha sido omnímodo, a cada paso se ha encontrado con resistencias que modifican o frustran muchos de sus planes. La dinámica social se ha alimentado de las constantes contradicciones dialécticas, tanto en la realidad —las grandes movilizaciones sociales contra el capitalismo— como en las representaciones de la misma.

En la superestructura se gestan procesos importantes que poco a poco retroalimentan a la estructura en la búsqueda de la modificación de las condiciones materiales de las mayorías. Las industrias culturales cumplen, en tales condiciones, una función social fundamental. Por un lado, expresan la ideología de los grupos dominantes, pero a la vez abren una válvula de escape. El intercambio dialéctico, el cuestionamiento a los mecanismos de control social, la necesidad de réplica al discurso dominante encuentra, en no pocas ocasiones, medio de expresión en las industrias culturales. Tales expresiones, tales cuestionamientos, liberan tensiones al interior de la estructura económica, al tiempo que abonan para la aceleración de las

³⁰⁷ Jeffrey Weeks. *Sexualidad*, p. 42.

contradicciones y contribuyen al proceso revolucionario. Con base en ese contexto es posible analizar la presencia y trascendencia de los antihéroes en el cine.

Versiones de los arquetipos literarios, los antihéroes cinematográficos alcanzan a través de las imágenes en movimiento, aliento de vida y espíritu transgresor fundamental para revolucionar el modo de verse y de pensarse del espectador. Si la revolución aún no se concreta como una posibilidad, la liberación ocurre en la cotidianidad y los antihéroes se vuelven receptores de los anhelos individuales. Liberación que tiene mucho de evasión de la realidad, pero que la trasciende y se convierte en transgresión, pues genera conciencia en los espectadores de la enajenación de sus propias vidas.

El cine negro estadounidense es uno de los ejemplos más interesantes de ese cuestionamiento a la realidad hostil. Su finalidad, cumplida cabalmente, no pretendía tanto ofrecer un 'espejo' de la vida como generar un diálogo crítico con algunas de sus más opacas manifestaciones sociales.³⁰⁸

El género alcanzó tales propósitos al grado de convertir a la corriente *noire*, verdadera avalancha de sombras, en vehículo aprovechado por todos los géneros y en todas las cinematografías nacionales.

El cine mexicano, marcado irremediablemente —como el devenir de toda la nación— por su vecindad con Estados Unidos, no siempre asimiló bien la corriente negra. No obstante, en la obra de Roberto Gavaldón se encuentra el más eficaz uso del espíritu *noir* con toda su carga crítica. Fue el más efectivo, pues tuvo la capacidad de adaptar la atmósfera negra a las necesidades de representación de la sociedad mexicana, producto de un desarrollo capitalista disparejo e impuesto; finalidad buscada por muchos otros directores, pero que pocas veces alcanzó la perfección y el rigor de la obra gavaldoniana.

Con el más auténtico espíritu transgresor, el director mexicano supo sacar partido a la ambigüedad de la corriente negra para desarrollar sus obsesiones temáticas y sus ánimos subversivos. La perfecta síntesis de atmósfera negra y

³⁰⁸ Carlos Heredero y Antonio Santamarina. *El cine negro*, p. 273.

realidad mexicana en las cintas de Roberto Gavaldón cobra vida con el aliento del universo del autor para constituir un capítulo fundamental en una de las obras más trascendentes y universales que ha dado el cine mexicano.

Si buena parte de la obra de Gavaldón puede considerarse bajo la influencia del espíritu negro, categóricamente podemos afirmar que, salvo escasas excepciones, todos los personajes de su cine tienen características antiheroicas. Desde *Batiste Borrull* (Domingo Soler) en *La barraca* hasta *Laura* (Alma Muriel), protagonista de *Cuando tejen las arañas*, es posible encontrar elementos transgresores, el espíritu inconforme con el exterior, expresados en la incapacidad individual para integrarse a un mundo adverso.

Los personajes de su cine son ambiguos, sin que esto implique una mala construcción psicológica; por el contrario, la ambigüedad expresa la hostilidad del ambiente en el que han de interactuar. Tal consideración vale no sólo para los protagonistas de sus películas, sino para todos los personajes de sus tramas, tal como los hemos analizado a lo largo del presente ensayo. La ambigüedad, pues, es la clave para identificar la dialéctica personaje-ambiente fundamento en que descansan las construcciones diegéticas de la obra de Gavaldón.

El medio urbano es el más usual en la obra gavaldoniana. La ciudad se ofrece deslumbrante, atractiva, pero peligrosa para sus personajes, siempre envueltos por una nostalgia no identificada, nunca clara, que a veces remite al campo, al "aire libre" que exige a gritos *Marta* (Dolores del Río) en *El niño y la niebla*. La libertad tampoco alcanzada en el ambiente rural, pues la urbe está presente como presagio: *Rosauro Castro* (Pedro Armendáriz) se rebela, contesta a balazos a la modernidad que amenaza su control caciquil, para finalmente morir acerbillado.

Esa nostalgia exaspera, se convierte en malestar y se expresa como rebeldía contra las convenciones, contra lo socialmente impuesto. Un personaje secundario en *La casa chica*, *Mimi* (María Douglas), amante de un pequeñoburgués, aborta en rebeldía a su condición de pareja ilegítima, víctima de una doble moral que exaspera, aísla e incapacita para la maternidad, fin único de la sexualidad según la

moral sexual burguesa. *Pito Pérez* (Ignacio López Tarso) es un paria que deambula de pueblo en pueblo como dominado por esa agriedad que le impide integrarse. *Laura*, en *Cuando tejen las arañas*, añora al padre muerto y las relaciones sociales la exacerban hasta la autodestrucción. Transtorno que se revela como neurosis en *Marcos* (Pedro Armendáriz) en *La noche avanza* y como esquizofrenia en *Luisa* (Pina Pellicer) en *Días de otoño*.

Ante el enardecimiento que el mundo provoca, los personajes gavaldonianos responden con la otredad. Tal vez es posible engañar al mundo, hacerse pasar por otros y empezar la lucha de nuevo. *Julián Pardo* (Hugo del Carril), protagonista de *El socio*, sólo trasciende su nulo éxito en los negocios a través de la creación de *Mister Davis*, socio imaginario, desdoblamiento de sí mismo que lo convierte en triunfador. *Gabriela* (María Félix) en *La escondida* mira a una vendedora de aguamiel y recuerda cómo se liberó de la pobreza al hacerse amante de un general porfirista. En *La diosa arrodillada*, *Antonio Ituarte* (Arturo de Córdova) intenta concentrar su pasión por *Raquel* (María Félix) sustituyéndola con su representación en mármol. En *El rebozo de Soledad*, *Alberto Robles* (Arturo de Córdova) propone matrimonio a la violada *Soledad* (Stella Inda) para suplantar al padre del hijo que espera. En *Acuérdate de vivir*, *Marta* (Elda Peralta) se esconde en las sombras y aprovecha su voz, idéntica a la de su hermana *Yolanda* (Libertad Lamarque), para robarle el novio y huir de la monotonía provinciana.

Pero el exterior sólo es momentáneamente burlado, luego vuelve más hostil, acosa a los personajes, acentúa su ambigüedad al grado de propiciar que se extrañen de sí mismos. Es decir, la otredad, el desdoblamiento de la personalidad, se revierte y se vuelve vehículo de la destrucción del personaje. *María/Magdalena* (Dolores del Río) vencida en *La otra*; *Marta* por fin entregada a la locura en *El niño y la niebla*; *Julián Pardo* al borde del suicidio en *El socio*; el oro anhelado que aplasta y mata a *Othón* (Héctor Suárez) en *Doña Macabra*; *Antonio Ituarte* vencido por la culpa de un deseo contrario a las convenciones burguesas en *La diosa arrodillada*.

El extrañamiento de sí mismo se expresa en la fragmentación de los cuerpos, la mirada ajena sobre zonas corporales o símbolos del mismo. *Jaime Karim* (Arturo de Córdova) mira con terror sus manos luego de matar a *León Romano* (Ramón Gay), en *En la palma de tu mano*; *María* contempla fascinada las piernas inertes de *Magdalena* en la mecedora, en *La otra*; la espuela de *Roque Suazo* (Pedro Armendáriz) que aplasta el rebozo de *Soledad*; los restos humanos con que experimenta *Octavio* (Pancho Córdova) en *Doña Macabra*; el gorro que luce en el inicio y desenlace *Luisa* en *Días de otoño*; la mano de *Marcos* quemada con un encendedor en *La noche avanza*; el horror de *Daniel* (Alejandro Ciangherotti, Jr.) ante su mano empuñando una pistola en *El niño y la niebla*.

En correspondencia, las características físicas del exterior se muestran adversas. El afuera nebuloso del final de *El niño y la niebla*; el jardín lluvioso y agobiado por el viento de *La diosa arrodillada*; la calle con tráfico bajo la lluvia al momento de atravesarla *María* en *La otra*; el paisaje árido y el camino pedregoso de *La barraca*; el petróleo que brota y mancha la tierra en *Rosa blanca*; los autos a toda velocidad sobre el Periférico en *Días de otoño*; el automóvil a punto de arrollar a *Jaime Karim* y la tormenta que azota la cabaña en *En la palma de tu mano*; la impresionante caverna de *La Muerte* (Enrique Lucero) en *Macario*.

La penumbra agobia al mejor cine de Gavaldón. El espíritu barroco del director tiene mucho de la interacción dialéctica cine-realidad del *film noir*, pero muy pronto toma distancia. En su filmografía hay cinco cintas que, de haber sido filmadas en Estados Unidos, serían ejemplos representativos del género negro: *En la palma de tu mano*, *A la sombra del puente*, *La otra*, *La diosa arrodillada* y *La noche avanza*; todas en colaboración con José Revueltas. Y muchas películas más están salpicadas por la corriente (*De carne somos*, *Rosaura Castro*, *La casa chica*, *Han matado a Tongolele*, *Después de la tormenta*, *El niño y la niebla*, *Miércoles de ceniza*, *Días de otoño*), pero todas hacen del negro un vehículo de expresión. Gavaldón manipula y adapta, nunca impone o copia.

Como lo hicieron Fritz Lang, Otto Preminger, Alfred Hitchcock, Orson Welles, John Huston, Billy Wilder o Nicholas Ray, Gavaldón aprovechó las posibilidades expresivas de un estilo transgresor conformando una obra personal antes que representativa de un género.

La comprobación, a efectos académicos, de nuestra hipótesis central no significa más que la reiteración de la obra subversiva de un autor —o *auteur*, para emparentarlo con los grandes maestros del cine mundial— que optó por dejar de lado los personajes estereotipados del grueso de la producción filmica nacional, y en cambio presentar un universo habitado por personajes transgresores, reflejo, visión barroca a través del espejo gavaldoniano, de una realidad contradictoria. Vocación, la de Gavaldón, enlazada con la del cine negro estadounidense de establecer un intercambio dialéctico entre realidad y representación en las imágenes en movimiento; entre la claridad y crudeza de la sociedad surgida del modo de producción capitalista y las imágenes abigarradas, tenebrosas y oscuras de su cine.

En el camino de la comprensión de nosotros mismos, en cuanto producto de un momento sociohistórico determinado por la estructura económica, y con las particularidades que a nuestra universalidad añade la identidad nacional, la obra de Roberto Gavaldón resulta fundamental.

ANEXO I

FILMOGRAFÍA DE ROBERTO GAVALDÓN, DIRECTOR ³⁰⁹

La barraca (1944)

Producción: Inter América Films, Alfonso Sánchez Tello.

Adaptación: Libertad Blasco Ibáñez, Paulino Masip, Abel Velilla y Tito Davison, según la novela de Vicente Blasco Ibáñez.

Fotografía: Víctor Herrera.

Sonido: Eduardo Fernández. Música: Félix Baltasar Samper.

Escenografía: Vicente Petit, Francisco Marco Chillet. Vestuario: Maritza.

Edición: George Crone

Intérpretes principales: Domingo Soler, Anita Blanch, Amparo Morillo, José Baviera, Luana Alcañiz, Manolo Fabregas, Narciso Busquets, José Morcillo.

Filmada en los estudios Azteca y en locaciones del Distrito Federal (terrenos cercanos a Xochimilco), con un costo de 650 mil pesos. Estrenada el 27 de julio de 1945 en el cine Chapultepec (siete semanas).

Reconocimientos: Premios Ariel de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, en 1946, por: película, dirección, fotografía, sonido, actuación masculina estelar (Domingo Soler), coactuación masculina (José Baviera), adaptación, escenografía, edición y música de fondo. Nominaciones a premios Ariel por: actuación femenina estelar (Anita Blanch), coactuación femenina (Amparo Morillo), papel masculino de cuadro (José Morcillo) y vestuario (Maritza).

Corazones de México (1945)

Producción: Films Mundiales, Alfonso Sordo Noriega.

Argumento: Isaura Murguía. Adaptación: Tito Davison.

Fotografía: Jorge Stahl.

Sonido: Eduardo Fernández. Música: Manuel Esperón.

Escenografía: Gunther Gerzso.

Edición: Charles L. Kimball

Intérpretes principales: Domingo Soler, Lilia Michel, Prudencia Grifell, Gustavo Rojo, Quintín Bulnes, Carlos Jiménez.

Filmada en los estudios Azteca. Estrenada el 14 de septiembre de 1945 en el cine Rex (una semana).

Reconocimientos: nominaciones a premios Ariel, en 1946, por: papel incidental masculino (Quintín Bulnes y Carlos Jiménez).

³⁰⁹ La filmografía completa como asistente de director se informa en el capítulo V. Las fichas se tomaron de Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomos 1 a 18; Filmoteca de la UNAM para la ficha de *Cuando tejen las arañas* y de los créditos iniciales de las películas analizadas en el ensayo.

Rayando el sol (1945)

Producción: Films de América, Luis Manrique.

Argumento: Pascual García Peña. Adaptación: Roberto Gavaldón y Tito Davison.

Fotografía: Ignacio Torres.

Sonido: B. J. Kruger y Eduardo Fernández. Música: Chucho Monge.

Edición: Charles L. Kimball.

Intérpretes principales: Pedro Armendáriz, Domingo Soler, David Silva, María Luisa Zea.

Filmada en locaciones del estado de Morelos, con un costo de 800 mil pesos.

Estrenada el 18 de julio de 1946 en el cine Palacio (tres semanas).

Reconocimientos: nominaciones a premios Ariel, en 1947, por: fotografía, argumento y por película más mexicana.

El socio (1945)

Producción: Films Mundiales, Carlos Carriedo Galván.

Adaptación: Chano Urueta y Tito Davison, sobre la novela de Genaro Prieto.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Sonido: José de Pérez, Fernando Barrera y Manuel Esperón. Música: Manuel Esperón y Rosalío Ramírez.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes principales: Hugo del Carril, Susana Guizar, Gloria Marín, Vicente Padula, Beatriz Ramos.

Filmada en los estudios Azteca y en locaciones del Distrito Federal, con un costo de 965 mil pesos. Estrenada el 18 de abril de 1946 en el cine Chapultepec (dos semanas).

Reconocimientos: premio Ariel, en 1947, por papel incidental femenino (Beatriz Ramos). Nominación por adaptación.

La otra (1946)

Producción: Mercurio Films, Mauricio de la Serna. Jefe de producción: Alberto A. Ferrer.

Asistente del director: Ignacio Villarreal.

Argumento: *Dead Pigeon*, cuento de Rian James. Adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Alex Phillips. Operador: Rosalío Solano.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: James L. Fields, Nicolás de la Rosa y Galdino Samperio.

Escenografía: Gunther Gerzso. Maquillaje: Ana Guerrero. Peinados: Juana Lepe.

Mobiliario y decoración de interiores: Garza Madero, S. A. y Salinas y Rocha, S. A.

Edición: Charles L. Kimball.

Intérpretes: Dolores del Río (María Méndez/Magdalena Méndez), Agustín Irusta (Roberto González), Víctor Junco (Fernando), José Baviera (licenciado De la Fuente), Manuel Dondé (agente Vilar), Conchita Carracedo (Carmela), Carlos Villarías (licenciado Félix Mendoza, notario), Rafael Icardo (juez), niño Daniel Pastor.

Reconocimientos: Premio Ariel, en 1947, por adaptación. Nominaciones por: película, director, fotografía, actuación femenina estelar, coactuación masculina (Víctor Junco), música de fondo. Premio El Quijote de la Asociación de Críticos Españoles en 1946 por la actuación de Dolores del Río. Premios en el Certamen Hispanoamericano de Cine de Madrid, España, en 1948 por interpretación femenina y partitura musical.

La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra (1946)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein.

Argumento: Leopoldo Baeza. Adaptación: L. Baeza, Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari.

Fotografía: José Ortiz Ramos.

Sonido: Rodolfo Benítez. Música: Manuel Esperón.

Escenografía: Luis Moya.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes principales: Luis Sandrini, María Antonieta Pons, Víctor Junco, José Baviera.

Filmada en los estudios Azteca. Estrenada el 3 de abril de 1947 en el cine Metropolitan (cuatro semanas).

Reconocimiento: Nominación a premio Ariel, en 1948, por escenografía.

A la sombra del puente (1946)

Producción: Ramex (filial de RKO), José M. Noriega.

Adaptación: Salvador Novo y José Revueltas, según *Winterset*, pieza de Maxwell Anderson.

Fotografía: Alex Phillips.

Sonido: Nicolas de la Rosa. Música: Gonzalo Curiel.

Escenografía: Gunther Gerzso.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes principales: Esther Fernández, David Silva, Rodolfo Landa, Agustín Irusta, Andrés Soler, Arturo Soto Rangel, Carlos López Moctezuma.

Filmada en los estudios Churubusco. Estrenada el 8 de julio de 1948 en el cine Bucareli (una semana).

La diosa arrodillada (1947)

Producción: Panamerican Films, Rodolfo Lowenthal.

Adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón, con colaboración de Alfredo B. Crevenna y Edmundo Báez, según cuento de Ladislao Fodor.

Fotografía: Alex Phillips.

Sonido: James L. Fields, Nicolas de la Rosa y Galdino Samperio. Música: Rodolfo Halffter.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Edición: Charles L. Kimball.

Intérpretes principales: María Félix, Arturo de Córdova, Rosario Granados, Fortunio Bonanova, Rafael Alcayde.

Filmada en los estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal con un costo aproximado de un millón de pesos. Estrenada el 13 de agosto de 1947 en los cines Chapultepec, Palacio y Savoy (nueve semanas).

Casanova aventurero (*Adventures of Casanova*. Estados Unidos, 1947)

Producción: Eagle Lion Films, Bryan Foy.

Argumento: Crane Wilbur

Fotografía: John Greenhalgh.

Sonido: Leon Becker y Nicolás de la Rosa. Música: Hugo Friedhofer.

Escenografía: Alfred Ybarra y Jorge Fernández.

Edición: Louis H. Sackin.

Intérpretes principales: Arturo de Córdova, Lucille Bremer, Turhan Bey, John Sutton, Lloyd Corrigan, Miroslava, Clifford Carr.

Filmada en los estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal (Castillo de Chapultepec y otras). Estrenada el 24 de junio 1948 en los cines Bucareli y Olimpia (una semana).

Han matado a Tongolele (1948)

Producción: Producciones Juno y Luis Manrique.

Argumento y diálogos: Ramón Obón. Adaptación: Roberto Gavaldón.

Fotografía: Jorge Stahl, Jr.

Sonido: James L. Fields, Rafael Ruiz Esparza y Galdino Samperio. Música: Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Jorge Fernández

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes principales: Yolanda Montes *Tongolele*, David Silva, Manuel Arvide, Concepción Lee, Seki Sano, Lilita Prado, José Baviera.

Filmada en los estudios Churubusco con un costo aproximado de 400 mil pesos. Estrenada el 30 de septiembre de 1948 en el cine Mariscal (una semana).

La casa chica (1949)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein.

Argumento: José Revueltas. **Adaptación:** José Revueltas y Roberto Gavaldón.

Diálogos: Mauricio Magdaleno y Edmundo Báez.

Fotografía: Alex Phillips.

Sonido: Enrique Rodríguez. **Música:** Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes principales: Dolores del Río, Roberto Cañedo, Miroslava, Domingo Soler, María Douglas, Julio Villarreal, Arturo Soto Rangel.

Filmada en los estudios Azteca y en locaciones del Distrito Federal (Facultad de Medicina, edificio de departamentos en la colonia Condesa) con un costo aproximado de 600 mil pesos. Estrenada el 9 de febrero de 1950 en el cine Alameda (cuatro semanas).

Reconocimientos: Nominaciones al premio Ariel, de 1951, por: dirección y actuación femenina estelar. Medalla especial en el Certamen Hispanoamericano de Cine de Madrid, España, en 1949.

Rosaura Castro (1950)

Producción: Cinematográfica Azteca, César Santos Galindo, Pedro Armendáriz y Roberto Gavaldón.

Argumento: Roberto O'Quigley. **Adaptación:** Roberto Gavaldón y José Revueltas.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Sonido: Luis Fernández y Enrique Rodríguez. **Música:** Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Gunther Gerzso.

Edición: George Crone.

Intérpretes principales: Pedro Armendáriz, Carlos López Moctezuma, María Douglas, Carlos Navarro, Arturo Martínez, Mimi Derba.

Filmada en los estudios Azteca y en locaciones de Oaxtepec, Morelos. Estrenada el 22 de diciembre de 1950 en el cine Palacio Chino (dos semanas).

Reconocimientos: Nominación a premios Ariel, de 1951, por: actuación masculina estelar, argumento original y música de fondo. Premio en el Festival Cinematográfico de Punta del Este, Uruguay, en 1950. Enviada al Festival de Venecia de 1950.

Deseada (1950)

Producción: Producciones Sansón, Clemente Guizar Mendoza.

Adaptación: Roberto Gavaldón y José Revueltas, según *La ermita, la fuente y el río*, pieza de Eduardo Marquina. **Diálogos:** Antonio Mediz Bolio.

Fotografía: Alex Phillips.

Sonido: Luis Fernández. Música: Eduardo Hernández Moncada y Carlos Jiménez Mabarak.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes principales: Dolores del Río, Jorge Mistral, José Baviera, Anabel Gutiérrez. Arturo Soto Rangel.

Filmada en Chichen Itzá, Yucatán. Estrenada el 5 de abril de 1951 en el cine Chapultepec (cuatro semanas).

Reconocimientos: Premio Ariel, versión 1952, por música de fondo. Nominación por: película, fotografía, sonido y edición.

En la palma de tu mano (1950)

Producción: Mier y Brooks, Oscar J. Brooks y Felipe Mier.

Argumento: Luis Spota. Adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Alex Phillips.

Sonido: Rodolfo Benítez y Galdino Samperio. Música: Raúl Lavista.

Escenografía: Francisco Marco Chillet.

Edición: Charles L. Kimball.

Intérpretes principales: Arturo de Córdova, Leticia Palma, Carmen Montejo, Ramón Gay.

Filmada en los estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal (Callejón García Lorca, Avenida Juárez, Hotel del Prado, entre otras). Estrenada el 1 de junio de 1951 en el cine Chapultepec (seis semanas).

Reconocimientos: Premios Ariel, de 1952, por: película, director, fotografía, sonido, actuación masculina estelar, argumento original y escenografía. Nominaciones por: adaptación y música de fondo.

Mi vida por la tuya (Argentina, 1950)

Producción: Estudios San Miguel.

Argumento: Alejandro De Stefani. Adaptación: Tulio Demicheli y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Mario Pagés y Américo Hoss.

Sonido: Víctor Bobadilla. Música: Alejandro Gutiérrez del Barrio.

Escenografía: Gori Muñoz.

Edición: José Gallego.

Intérpretes principales: Mecha Ortiz, Carlos Cores, Emma Gramática, Guillermo Battaglia.

Estrenada el 1 de febrero de 1951 en Buenos Aires, Argentina.

La noche avanza (antes *Yo soy el amo*, 1951)

Producción: Mier y Brooks, Felipe Mier y Óscar J. Brooks. Productor ejecutivo: Ernesto Enriquez. Gerente de producción: Miguel Hernández Cagigal. Jefe de producción: Enrique L. Morfín; subjefe: Jorge Durán Chávez.

Asistente del director: Alfonso Corona Blake.

Argumento: Luis Spota. Adaptación: José Revueltas, Jesús Cárdenas y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Jack Draper.

Sonido: Manuel Topete, Galdino Samperio, Antonio Bustos y Jorge Benavides.

Música: Raúl Lavista; canciones: Miguel Ángel Pazos (*Mi último refugio*), Sergio de Karlo (*Me vuelves loca*), y Armando Domínguez.

Escenografía: Edward Fitzgerald; decorador: José Barragán. Maquillaje: Armando Meyer. Peinados: María de Jesús Lepe.

Edición: Charles L. Kimball; ayudante: Raúl J. Casso.

Intérpretes: Pedro Armendáriz (Marcos Arizmendi), Anita Blanch (Sara), Rebeca Iturbide (Rebeca), Eva Martino (Lucrecia), José María Linares Rivas (Marcial Gómez), Julio Villarreal (Villarreal), Armando Soto la Marina *El Chicote* (ídem, esbirro), Carlos Múzquiz (Armando), Wolf Ruvinskis (Bodoques), Francisco Jambina (Luis, doctor), Juan García (esbirro), Luis Mussot (el médico), Roberto Y. Palacios (Li Chan), Margarito Luna (esbirro), Héctor Mateos y José Torvay (policías), Humberto Rodríguez (joyero), Agustín Fernández (pelotari), Luis Mussot, Jr. (limpiabotas), Héctor Godoy (repcionista), Carlos Riquelme y los pelotaris: Pedro Andrinua, Ignacio Echeverría, Gabriel de Pablo, José María Urrutia, Aquiles Elorduy, Jaime Inchandurrieta y Francisco Ubeda.

Acuérdate de vivir (1951)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein.

Argumento: Alejandro Verbitzky y Mauricio Wall. Adaptación: Mauricio Magdaleno, Edmundo Báez y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Agustín Martínez Solares.

Sonido: Rodolfo Benítez. Música: Manuel Esperón.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes principales: Libertad Lamarque, Carmen Montejo, Miguel Torruco, Joaquín Cordero, Elda Peralta.

Filmada en los estudios San Ángel. Estrenada el 5 de febrero de 1953 en el cine Alameda (cuatro semanas).

El rebozo de Soledad (1952)

Producción: STPC, Cinematográfica Televoz, Miguel Alemán Velasco.

Argumento: Javier López Ferrer. Adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Sonido: José B. Carles y Galdino Samperio. Música: Francisco Domínguez.

Escenografía: Salvador Lozano Mena.

Edición: Charles L. Kimball.

Intérpretes principales: Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, Stella Inda, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Rosaura Revueltas, Jaime Fernández.

Filmada en los estudios Churubusco y en locaciones de El Marfil, Guanajuato.

Estrenada el 13 de noviembre de 1952 en el cine Chapultepec (seis semanas).

Reconocimientos: Premios Ariel, de 1953, por: fotografía, sonido, actuación masculina estelar (Pedro Armendáriz), actuación femenina estelar, coactuación masculina (Carlos López Moctezuma), papel de cuadro femenino (Rosaura Revueltas), actuación juvenil (Jaime Fernández), escenografía y música de fondo.

Nominaciones por: película, director, coactuación masculina (Domingo Soler), papel de cuadro masculino (Gilberto González), adaptación y edición.

Las tres perfectas casadas (1952)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein.

Adaptación: José Revueltas, Mauricio Magdaleno y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Agustín Martínez Solares.

Sonido: Rodolfo Benítez. Música: Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes principales: Arturo de Córdova, Laura Hidalgo, Miroslava, José María Linares Rivas, René Cardona, José Elías Moreno.

Filmada en los estudios San Ángel. Estrenada el 12 de marzo de 1953 en el cine Orfeón (cinco semanas).

Reconocimientos: Premios Ariel, de 1954, por: sonido, actuación masculina estelar y coactuación masculina (José Elías Moreno). Nominaciones por: película, mejor actuación femenina estelar, coactuación masculina (José María Linares Rivas), coactuación femenina (Miroslava), adaptación y música de fondo.

Camelia (México-España, 1953)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein/Suevia Films, Cesáreo González.

Argumento: Mauricio Wall y José Arenas Aguilar, inspirados en *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, hijo.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Sonido: Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez. Música: Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes principales: María Félix, Jorge Mistral, Carlos Navarro, Renée Dumas, Ramón Gay, Miguel Ángel Ferriz.

Filmada en los estudios San Ángel y en locaciones del Distrito Federal (Bellas Artes, Plaza de toros México) y de la hacienda de Santín, con un costo aproximado de un millón 700 mil pesos. Estrenada el 18 de febrero de 1954 en el cine Las Américas (tres semanas).

Reconocimiento: Nominación al premio Ariel, de 1955, por actuación femenina estelar.

El niño y la niebla (1953)

Producción: Cinematográfica Grovas, Jesús Grovas. **Jefe de producción:** Ricardo Beltri. **Gerente de producción:** Francisco A. Peñafiel.

Asistente del director: Mario Llorca.

Adaptación: Edmundo Báez y Roberto Gavaldón, según la pieza teatral de Rodolfo Usigli.

Fotografía: Gabriel Figueroa. **Operadores:** Ignacio Romero y Pablo Ríos.

Sonido: Manuel Topete, Galdino Samperio y Manuel Esperón. **Música:** Raúl Lavista. **Canciones:** Gabriel Ruiz, con letras José Antonio Zorrilla.

Escenografía: Manuel Fontanals. **Maquillaje:** Ana Guerrero.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Dolores del Río (Marta), Pedro López Lagar (ingeniero Guillermo Estrada), Eduardo Noriega (ingeniero Mauricio de la Torre), Alejandro Ciangherotti, Jr. (Daniel), Miguel Ángel Ferriz (doctor Mancera), Tana Lynn (prostituta), Carlos Riquelme (profesor), Lupe Inclán (Jacinta), Hernán de Sandosequi, Nicolás Rodríguez (médico), Álvaro Matute, Ricardo Merino, Eliane Banuet, Salvador Lozano (médico en el manicomio), Olga Darson (cantante), *La Martinique* (bailarina negra).

Reconocimientos: Premios Ariel, de 1954, por: película, director, fotografía, actuación femenina estelar, actuación infantil (Alejandro Ciangherotti, Jr.), adaptación, escenografía y edición. Nominación por mejor música de fondo.

El pequeño proscrito (The Littlest Outlaw. Estados Unidos, 1953)

Producción: Walt Disney Productions, Larry Lansburgh.

Argumento: Larry Lansburgh. **Adaptación:** Bill Walsh.

Fotografía (Technicolor): Alex Phillips y Carlos Carbajal.

Música: William Lava.

Decorados: Rafael Suárez.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes principales: Pedro Armendáriz, Rodolfo Acosta, Andrés Velázquez, Pepe Ortiz, Pedro Vargas (Joseph Calleia en el mismo papel en la versión en inglés).

Filmada en locaciones del estado de Guanajuato. Estrenada en el 25 de julio de 1956 en el cine Metropolitan (tres semanas).

Reconocimiento: Premio a la mejor película extranjera en el Festival de Vichy, Francia de 1956.

Sombra verde (1954)

Producción: Producción Calderón, Pedro A. Calderón y Guillermo Calderón.

Adaptación: Roberto Gavaldón, José Revueltas y Luis Alcoriza, según la novela de Ramiro Torres Septién. Diálogos adicionales: Rafael García Travesi.

Fotografía: Alex Phillips.

Sonido: Jesús González Gancy.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes principales: Ricardo Montalbán, Ariadne Welter, Víctor Parra, Jorge Martínez de Hoyos, Miguel Inclán, Enriqueta Reza.

Filmada en los estudios Azteca y en locaciones de Veracruz (Tajín, Papantla).

Estrenada el 23 de diciembre de 1954 en el cine Palacio Chino (seis semanas).

Reconocimientos: Premios Ariel, de 1955, por: fotografía y coactuación masculina (Jorge Martínez de Hoyos). Nominaciones por: película y director.

De carne somos (1954)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein.

Adaptación: Julio Alejandro y Roberto Gavaldón, según *La lámpara encendida*, pieza teatral de Eduardo Borrás.

Fotografía: Jack Draper.

Sonido: Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez. Música: Carlos Tirado.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes principales: Marga López, Carlos Rivas, José María Linares Rivas, Amanda del Llano, José Elías Moreno, Lucy Gallardo.

Filmada en los estudios San Ángel y en locaciones del D. F. Estrenada el 5 de octubre de 1955 en el cine Orfeón (una semana).

Después de la tormenta (Isla de Lobos, 1955)

Producción: PYDASA-Filmadora Argel, Emilio Tuero.

Argumento: *El otro hermano* de Julio Alejandro. Adaptación: Julio Alejandro y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Sonido: Manuel Topete y Jesús González Gancy. Música: Gonzalo Curiel.

Escenografía: Edward Fitzgerald.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes principales: Marga López, Ramón Gay, Lilia Prado, José Luis Jiménez, Prudencia Grifell, Pepito Romay.

Filmada en los estudios Tepeyac y en locaciones de la costa veracruzana. Estrenada el 5 de octubre de 1955 en el cine Metropolitan (tres semanas).

Reconocimientos: Premios Ariel por sonido y actuación infantil (Pepito Romay).

Nominaciones por: actuación femenina estelar, papel de cuadro masculino (José Luis Jiménez).

Enviada al Festival de cine de Venecia de 1955.

Historia de un amor (antes Cautivos del recuerdo, 1955)

Producción: Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan.

Argumento: Alfredo Varela Jr. Y Ulises Petit de Murat. **Adaptación:** Alejandro Verbitzky y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Sonido: Javier Mateos y Galdino Samperio. **Música:** Gonzalo Curiel.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes principales: Libertad Lamarque, Emilio Tuero, Domingo Soler, José Luis Jiménez, Julio Villarreal, Arturo Soto Rangel, Lupe Inclán.

Filmada en los estudio Churubusco. Estrenada el 15 de febrero de 1956 en el cine Metropolitan (cuatro semanas).

La escondida (1955)

Producción: Alfa Films, Samuel Alazraki

Adaptación: José Revueltas, Gunther Gerzso y Roberto Gavaldón, según la novela de Miguel N. Lira.

Fotografía (Eastmancolor): Gabriel Figueroa.

Sonido: Javier Mateos, Galdino Samperio y James L. Fields. **Música:** Raúl Lavista.

Escenografía: Gunther Gerzso.

Edición: Jorge Bustos.

Intérpretes principales: María Félix, Pedro Armendáriz, Andrés Soler, Arturo Martínez, Domingo Soler, Jorge Martínez de Hoyos, Carlos Agosti.

Filmada en los estudios Churubusco y en locaciones del estado de Tlaxcala.

Estrenada el 18 de julio de 1956 en el cine México (seis semanas).

Reconocimientos: Premio Ariel, de 1957, por edición. **Nominaciones por:** película, director, fotografía, sonido, papel de cuadro masculino (Carlos Agosti) y escenografía.

Terminal del Valle de México (1956)

Producción: Ferrocarriles Nacionales de México

Fotografía: Carlos Carbajal, Ramón Muñoz y Armando Carrillo.
Sonido: Galdino Samperio.
Edición: Jorge Bustos.
Narrador: Pedro Ferriz.
Corto documental de 25 minutos sobre la inauguración de nuevas instalaciones ferroviarias.

Aquí está Heraclio Bernal (1957)

Producción: Cinematográfica Cumbre, Salvador Osio.
Argumento: Fausto Antonio Marín Tamayo. Adaptación: Jesús Cárdenas y Roberto Gavaldón.
Fotografía: Gabriel Figueroa.
Sonido: Manuel Topete y Galdino Samperio. Música: Sergio Guerrero.
Edición: Juan José Marino.
Intérpretes principales: Antonio Aguilar, Elda Peralta, Rodolfo Landa, Domingo Soler, David Reynoso.
Filmada simultáneamente con sus dos secuelas en escenarios naturales. Estrenada el 9 de abril de 1958 en el cine México (tres semanas).

La venganza de Heraclio Bernal (El rayo de Sinaloa, 1957)

Producción: Cinematográfica Cumbre, Salvador Osio.
Argumento: Fausto Antonio Marín Tamayo. Adaptación: Jesús Cárdenas y Roberto Gavaldón.
Fotografía: Gabriel Figueroa.
Sonido: Manuel Topete y Galdino Samperio. Música: Sergio Guerrero.
Edición: Juan José Marino.
Intérpretes principales: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Chula Prieto, Rodolfo Landa, David Reynoso, Roberto G. Rivera.
Filmada en escenarios naturales. Estrenada el 9 de julio de 1958 en los cines Nacional, Mitla, Jalisco, Savoy, Tlacopan y Florida (una semana).

La rebelión de la sierra (La ley de la sierra o El ocaso de Heraclio Bernal, 1957)

Producción: Cinematográfica Cumbre, Salvador Osio.
Argumento: Fausto Antonio Marín Tamayo. Adaptación: Jesús Cárdenas y Roberto Gavaldón.
Fotografía: Gabriel Figueroa.
Sonido: Manuel Topete y Galdino Samperio. Música: Sergio Guerrero.
Edición: Juan José Marino.
Intérpretes principales: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Chula Prieto, Rodolfo Landa, Domingo Soler, David Reynoso.

Filmada simultáneamente con las dos anteriores en escenarios naturales. Estrenada el 1 de agosto de 1958 en el cine Olimpia (una semana).

Flor de mayo (1957)

Producción: Cinematográfica Latino Americana, Ángel de la Fuente y Modesto Pascó, y Moctezuma Films, Olallo Rubio, Jr.

Adaptación: Libertad Blasco Ibáñez, Íñigo de Martino, Julien Silvera y Edwin Blum, según la novela de Vicente Blasco Ibáñez.

Fotografía (Eastmancolor): Gabriel Figueroa.

Sonido: José B. Carles y Galdino Samperio. Música: Gustavo César Carrion.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes principales: María Félix, Pedro Armendáriz, Jack Palance, Juanito Muñoz, Domingo Soler, Paul Stewart, Jorge Martínez de Hoyos.

Filmada en los estudios CLASA y en locaciones de Topolobampo, Sinaloa, con un costo aproximado de ocho millones de pesos. Estrenada el 9 de julio de 1959 en el cine Roble (tres semanas).

Miércoles de ceniza (1958)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein.

Adaptación: Julio Alejandro y Roberto Gavaldón, según pieza teatral de Luis G. Basurto.

Fotografía: Agustín Martínez Solares.

Sonido: Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez. Música: Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes principales: María Félix, Arturo de Córdova, Víctor Junco, Andrea Palma, Rodolfo Landa, María Rivas, María Teresa Rivas.

Filmada en los estudios San Ángel y en locaciones de Pátzcuaro, Michoacán. Estrenada el 2 de octubre de 1958 en el cine Roble (seis semanas).

Macario (1959)

Producción: CLASA Films Mundiales, Armando Orive Alba.

Argumento: B. Traven, basado en un cuento de los hermanos Grimm. Adaptación: Emilio Carballido y Roberto Gavaldón.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Sonido: Jesús González Gancy y Galdino Samperio. Música: Raúl Lavista.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Edición: Gloria Schoeman

Intérpretes principales: Ignacio López Tarso, Pina Pellicer, Enrique Lucero, Mario Alberto Rodríguez, Enrique García Álvarez, Eduardo Fajardo, José Luis Jiménez.
Filmada en los estudios Churubusco y en locaciones de Taxco, Guerrero, y Zempola, Estado de México. Estrenada el 9 de junio de 1960 en el cine Alameda (catorce semanas).

Reconocimientos: Premios Ónix de la Universidad Iberoamericana, en 1960, por dirección y fotografía. Premios Menorah del Club Deportivo Israelita, en 1961, por: película, dirección, actuación masculina, fotografía en blanco y negro, papel episódico (José Luis Jiménez), escenografía y adaptación.

Premio a mejor fotografía en el Festival de Cannes. Nominación para el premio Óscar de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood como mejor película extranjera. Premio por película de mérito relevante del Consejo Cinematográfico de California. Premio Ciudad de Valladolid en la VI Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos en Valladolid, España. Certificado al mérito del Festival de Cine de Vancouver. Premio a la Mejor Producción Cinematográfica del Festival de Boston. Diploma al mérito en el Festival de Edimburgo. Premio en el Festival de Santa Margarita de Liguria, Italia. Premio en el II Festival de Nueva Delhi, India. Premio a Ignacio López Tarso en el Festival de San Francisco.

El siete de copas (1960)

Producción: Filmadora Independiente, Rafael Baledón.

Argumento: Ricardo Garibay. **Adaptación:** Roberto Gavaldón.

Fotografía: Agustín Martínez Solares.

Sonido: Javier Mateos y Enrique Rodríguez. **Música:** L. de la Cruz.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes principales: Antonio Aguilar, Elvira Quintana, Julio Aldama.

Filmada en los estudios San Ángel y en locaciones de Tlaxcala. Estrenada el 7 de julio de 1960 en el cine Mariscala (dos semanas).

Rosa blanca (1961)

Producción: CLASA Films Mundiales.

Adaptación: Phil Stevenson, Emilio Carballido y Roberto Gavaldón, según novela de B. Traven.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Sonido: José B. Carles y Galdino Samperio. **Música:** Raúl Lavista.

Escenografía: Edward Fitzgerald.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes principales: Ignacio López Tarso, Christiane Martel, Reinhold Olszewski, Rita Macedo, Begoña Palacios, Carlos Fernández, Luis Beristáin.

Filmada en los estudios Churubusco y en locaciones de Jalapa y Poza Rica, Veracruz. Estrenada el 20 de julio de 1972 en el cine Roble (una semana).³¹⁰
Reconocimientos: Premio Ariel, versión 1973, por actuación masculina.
Nominación por escenografía.

Días de otoño (antes *Luisa*, 1962)

Producción: CLASA Films Mundiales. Productor ejecutivo: Felipe Subervielle. Jefe de producción: Enrique L. Morfín.

Asistente del director: Ignacio Villarreal.

Adaptación: Julio Alejandro y Emilio Carballido, sobre el cuento *Frustración*, de B. Traven.

Fotografía: Gabriel Figueroa. Operadores: Pablo Ríos y Manuel González.

Sonido: Jesús González Gancy, Galdino Samperio, Abraham Cruz y Juan Muñoz Ravelo. Música: Raúl Lavista.

Escenografía: Manuel Fontanals. Maquillaje: Armando Meyer. Peinados: Esperanza Gómez. Anotador: Miguel A. Madrigal.

Colaboración del Centro Médico del Instituto Mexicano del Seguro Social, Pastelerías El Globo, S. A., Almacenes Aurrera, S. A. y Productos Gavaldón, S. A. (muebles de acero inoxidable).³¹¹

Edición: Gloria Schoemann. Asistente de edición: Rosa Schoemann.

Intérpretes: Pina Pellicer (Luisa), Ignacio López Tarso (Albino), Evangelina Elizondo (Rita), Adriana Roel (Alicia), Luis Lomelí (Carlos), Graciela Doring, Enrique García Álvarez (cura), Hortensia Santoveña (médica), Eva Calvo (cliente coqueta), Guillermo Orea (fotógrafo), José Chávez Trowe (taxista), Juan Antonio Edwards, Ricardo Fuentes, Joaquín Roche, Jr., Lupe Carriles.

Reconocimientos: Premios Diosa de Plata de Periodistas Cinematográficos de México, en 1964, por: fotografía, mejor actriz y mejor coactriz (Evangelina Elizondo).

Premio a la mejor fotografía en el Festival de Panamá de 1964. Premio a la mejor actriz en el Festival de Mar del Plata, Argentina de 1964.

Los hijos que yo soñé (1964)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein.

Argumento: Edmundo Báez y Mauricio Wall. Adaptación: Edmundo Báez, Francisco de P. Cabrera y Roberto Gavaldón.

Fotografía: José Ortiz Ramos.

Sonido: Rodolfo Solís y Enrique Rodríguez. Música: Raúl Lavista y Manuel Esperón.

³¹⁰ El estreno tardío obedece a la oscura prohibición que impidió su exhibición por once años.

³¹¹ A saber si la empresa Productos Gavaldón, S. A. fuera propiedad del director o de algún familiar cercano.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes principales: Libertad Lamarque, Julio Alemán, Enrique Rambal, Delia Magaña, René Muñoz.

Filmada en los estudios San Ángel. Estrenada el 13 de mayo de 1965 en el cine Variedades (cinco semanas).

El gallo de oro (1964)

Producción: CLASA Films Mundiales, Manuel Barbachano Ponce.

Argumento: Juan Rulfo. Adaptación: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón.

Fotografía (Eastmancolor): Gabriel Figueroa.

Sonido: Luis Fernández. Música: Chucho Zarzosa.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes principales: Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Narciso Busquets, Carlos Jordán, Agustín Isunza, Enrique Lucero.

Filmada en los estudios Churubusco y en locaciones del estado de Querétaro (Bernal, Plaza de San Juan del Río, hacienda de Chichimequillas, estación del ferrocarril de Tequisquiapan) y en el palenque de Cuatro Caminos. Estrenada el 18 de diciembre de 1964 en el cine Alameda (seis semanas).

Reconocimientos: Premios Diosa de Plata, en 1965, por: película, dirección, actriz, adaptación.

Las figuras de arena (1969)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein.

Adaptación: Hugo Argüelles y Roberto Gavaldón, sobre la novela de Hugo Butler.

Fotografía (Eastmancolor): Fernando Álvarez Garcés *Colin*.

Sonido: Víctor Rojo y Heinrich Henkel. Música: Enrico Cabiati.

Escenografía: Octavio Ocampo.

Edición: Federico Landeros.

Intérpretes principales: Elsa Aguirre, David Reynoso, Ofelia Medina, Valentín Trujillo.

Filmada en cuatro episodios (*Las figuras de arena*, *La revelación*, *El despertar* y *El adiós*) en los Estudios América y en locaciones de Manzanillo, Colima. Estrenada el 17 de septiembre de 1970 en los cines Roble, Ermita y Venus (dos semanas).

Reconocimiento: Premio Diosa de Plata, versión 1971, por revelación masculina (Valentín Trujillo).

La vida inútil de Pito Pérez (1969)

Producción: César Santos Galindo y Roberto Gavaldón.

Adaptación: Edmundo Báez y Roberto Gavaldón, sobre la novela de José Rubén Romero.

Fotografía (Panavisión, Eastmancolor): Alex Phillips, Jr.

Sonido: Francisco Alcayde, Galdino Samperio y James L. Fields. Música: Carlos Jiménez Mabarak.

Escenografía: José Rodríguez Granada.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes principales: Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Lilia Prado, Lupita Ferrer, Carmen Salinas, Eleazar García *Chelelo*, Pancho Córdova.

Filmada en el estado de Michoacán (Pátzcuaro, Santa Clara del Cobre y Tacámbaro). Estrenada el 15 de septiembre de 1970 en el cine Diana (nueve semanas).

Doña Macabra (1971)

Producción: Estudios Churubusco y Roberto Gavaldón.

Argumento: Hugo Argüelles. Adaptación: Hugo Argüelles y Roberto Gavaldón.

Fotografía (Eastmancolor): Raúl Martínez Solares.

Sonido: José B. Carles, Galdino Samperio y Ramón Moreno. Música: Raúl Lavista.

Escenografía: José Rodríguez Granada.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes principales: Marga López, Héctor Suárez, Carmen Salinas, Carmen Montejo, Pancho Córdova, Roberta Gavaldón.

Filmada en los estudios Churubusco y en locaciones del D. F. (casona en la colonia Juárez, Chapultepec). Estrenada el 13 de julio de 1972 en el cine Apolo Satélite (una semana).

Don Quijote cabalga de nuevo (México-España, 1972)

Producción: Rioma Films, Mario Moreno; y Óscar P. C. Productor asociado: Roberto Gavaldón.

Argumento y adaptación: Carlos Blanco.

Fotografía (Panavisión, Technicolor): Francisco Sempere.

Música: Waldo de los Ríos.

Escenografía: Gil Parrondo.

Edición: Juan Serra.

Intérpretes principales: Mario Moreno *Cantinflas*, Fernando Fernán Gómez, María Fernand D'Ocón, Ricardo Merino.

Filmada en España. Estrenada en los cines Pedregal 70, Plaza Satelite 70, Cinema Uno y El Dorado 70 (nueve semanas).

Un amor perverso (La madrastra. México-España, 1974)

Producción: Cámara PC, Luis Sanz y Mara Films.

Argumento y adaptación: Juan José Porto y Lázaro Irazábal.

Fotografía (colores): Manuel Rojas.

Música: Juan Solano.

Escenografía: Wolfgang Burman.

Edición: José Salcedo.

Intérpretes principales: Amparo Rívelles, John Moulder Brown, Ramiro Oliveros, Ismael Merlo.

Filmada en España, en los estudios Ballesteros de Madrid y en locaciones de Madrid, Torrelodones y Segovia. Estrenada el 26 de octubre de 1978 en el cine Madrid (una semana).

El hombre de los hongos (México-España, 1975)

Producción: Conacine y Cinematográfica Pelimex.

Adaptación: Emilio Carballido, Tito Davison y Roberto Gavaldón, según novela de Sergio Galindo.

Fotografía (Eastmancolor): Raul Pérez Cubero y Miguel Arana.

Sonido: Javier Mateos. Música: Raúl Lavista.

Escenografía: Alberto Ladrón de Guevara.

Edición: José W. Bustos.

Intérpretes principales: Isela Vega, Ofelia Medina, Adolfo Marsillach, Fernando Allende, Philip Michael Thomas.

Filmada en locaciones de los estados de Guanajuato (San Gabriel de la Barrera), Morelos (Las Estacas) y Veracruz (Catemaco). Estrenada el 2 de septiembre de 1976 en los cines Latino y Omega (tres semanas).

Reconocimiento: Enviada al Festival de Karlovy Vary, Checoslovaquia.

Las cenizas del diputado (1976)

Producción: Conacite Uno, a cargo de Fernando Macotela.

Argumento: Hugo Argüelles. Adaptación: Argüelles y Roberto Gavaldón. Diálogos adicionales: Eulalio González.

Fotografía (Eastmancolor): Miguel Arana.

Sonido: José B. Carles y Ramón Moreno. Música: Luis Hernández Bretón.

Escenografía: José Rodríguez Granada.

Edición: Rafael Ceballos.

Intérpretes principales: Eulalio González *Piporro*, Lucha Villa, Carmen Salinas, Kippy Casado, Marta Zamora, Delia Magaña.

Filmada en los estudios Churubusco y en locaciones. Estrenada el 16 de junio de 1977 en los cines Real Cinema, Carrusel, Galaxia, Tlalnepantla, Viaducto Soledad, Tlalpan, Virgo y Tepeyac (cuatro semanas).

La playa vacía (México-España, 1976)

Producción: Conacite Uno y Lotus Films.

Adaptación: Enrique Herreros y Jaime Salom, según pieza teatral del primero.

Fotografía (Eastmancolor): Carlos Suárez.

Música: Juan José García Caffi.

Escenografía: Rafael Ferry.

Edición: Antonio Ramirez.

Intérpretes principales: Amparo Rivelles, Jorge Rivero, Pilar Velázquez.

Filmada en España. Estrenada el 9 de agosto de 1979 en los cines París, Dolores del Río y Valle Dorado Dos (dos semanas).

Cuando tejen las arañas (1977)

Producción: Conacite Dos

Argumento: Francisco del Villar y Fernando Galiana. Adaptación: Del Villar y Vicente Leñero.

Fotografía (colores): Fernando Colín.

Sonido: Consuelo Rendón. Música: Gustavo César Carrión.

Escenografía: Antonio Javier Castro. Ambientación: Héctor González.

Edición: Ángel Camacho.

Intérpretes principales: Alma Muriel, Carlos Piñar, Raquel Olmedo, Alfredo Leal, Jaime Moreno, Angélica Cháin.

Filmada en los Estudios América y en locaciones del Distrito Federal (residencia en el Pedregal, Coyoacán, Reforma, Aeropuerto, Hipódromo, Museo de Arte Moderno, Chapultepec y otras) y de Manzanillo, Colima. Estrenada el 22 de marzo de 1979 en los cines Insurgentes 70, Viaducto, Galaxia, Soledad, Ermita y La Villa.

Reconocimiento: Premio Diosa de Plata, versión 1980, por ambientación.

ESTADÍSTICAS³¹²

A partir de la filmografía del director se desprenden las siguientes tablas en las que se muestran a los más habituales de sus colaboradores (o empleadores, en el caso de productores):

| PRODUCTORES | NÚMERO DE COLABORACIONES |
|----------------------------|--------------------------|
| Gregorio Walerstein | 9 |
| Roberto Gavaldón | 4 |
| CLASA | 4 |
| Salvador Osio | 3 |
| Luis Manrique | 2 |
| César Santos Galindo | 2 |
| Felipe Mier y Óscar Brooks | 2 |

| ACTORES | NÚMERO DE COLABORACIONES |
|------------------------|--------------------------|
| Domingo Soler | 10 |
| Pedro Armendáriz | 7 |
| Arturo de Córdova | 6 |
| María Félix | 5 |
| José Baviera | 5 |
| Ignacio López Tarso | 5 |
| Rodolfo Landa | 5 |
| Dolores del Río | 4 |
| Arturo Soto Rangel | 4 |
| Antonio Aguilar | 4 |
| David Reynoso | 4 |
| Lupe Inclán | 4 |
| David Silva | 3 |
| Victor Junco | 3 |
| Carlos López Moctezuma | 3 |
| Miroslava | 3 |
| Lilia Prado | 3 |
| Julio Villarreal | 3 |
| Carmen Montejo | 3 |
| Ramón Gay | 3 |

³¹² Las listas contienen los nombres de los colaboradores en más de una cinta del director, en los casos de participantes en sólo dos cintas se incluyen los más importantes.

| | |
|--------------------------|---|
| José María Linares Rivas | 3 |
| Libertad Lamarque | 3 |
| Jorge Martínez de Hoyos | 3 |
| Marga López | 3 |
| José Luis Jiménez | 3 |
| Lucha Villa | 3 |
| Carmen Salinas | 3 |
| Enriqueta Reza | 3 |
| Anita Blanch | 2 |
| Narciso Busquets | 2 |
| Prudencia Grifell | 2 |
| Arturo Martínez | 2 |
| Agustín Irusta | 2 |
| Andrés Soler | 2 |
| María Douglas | 2 |
| Jorge Mistral | 2 |
| Miguel Ángel Ferriz | 2 |
| José Elías Moreno | 2 |
| Pina Pellicer | 2 |
| Enrique Lucero | 2 |
| Pancho Córdova | 2 |
| Amparo Rivelles | 2 |

| GUIONISTAS | NÚMERO DE COLABORACIONES |
|------------------------|--------------------------|
| José Revueltas | 12 |
| Edmundo Báez | 6 |
| Tito Davison | 5 |
| Jesús Cárdenas | 4 |
| Emilio Carballido | 4 |
| Julio Alejandro | 4 |
| Hugo Argüelles | 3 |
| Mauricio Magdaleno | 3 |
| Libertad Blasco Ibáñez | 2 |
| Gregorio Walerstein | 2 |
| Alejandro Verbitzky | 2 |

| FOTÓGRAFOS | NÚMERO DE COLABORACIONES |
|------------------|--------------------------|
| Gabriel Figueroa | 12 |
| Alex Phillips | 8 |

| | |
|--------------------------|---|
| Raúl Martínez Solares | 4 |
| Agustín Martínez Solares | 4 |
| Jack Draper | 2 |
| Carlos Carbajal | 2 |
| José Ortiz Ramos | 2 |

| MÚSICA | NÚMERO DE COLABORACIONES |
|------------------------|--------------------------|
| Raúl Lavista | 11 |
| Antonio Díaz Conde | 6 |
| Manuel Esperón | 5 |
| Sergio Guerrero | 3 |
| Gonzalo Curiel | 3 |
| Gustavo César Carrión | 2 |
| Carlos Jiménez Mabarak | 2 |

| ESCENÓGRAFOS | NÚMERO DE COLABORACIONES |
|-------------------------|--------------------------|
| Jorge Fernández | 10 |
| Manuel Fontanals | 8 |
| Gunther Gerzso | 4 |
| Edward Fitzgerald | 3 |
| José Rodríguez Granada | 3 |
| Francisco Marco Chillet | 2 |

| EDITORES | NÚMERO DE COLABORACIONES |
|------------------|--------------------------|
| Rafael Ceballos | 9 |
| Gloria Schoemann | 9 |
| Carlos Savage | 7 |
| Charles Kimball | 7 |
| Jorge Bustos | 3 |
| Juan José Marino | 3 |
| George Crone | 2 |

ANEXO 2

ÍNDICE DE PELÍCULAS EXTRANJERAS CITADAS.

El carácter comparativo del presente trabajo obliga a ofrecer una lista de las películas negras citadas con su fecha de estreno en la ciudad de México,³¹³ lo que permite establecer su visibilidad, el conocimiento de su existencia tanto por el público como por los responsables de una industria que en no pocas ocasiones se inspiró en el género y la corriente negros:

Al borde del abismo (*The Big Sleep*. Howard Hawks, 1946). Estrenada en el cine Palacio Chino el 10 de octubre de 1947 (dos semanas).

Alma negra (*White Heat*. Raoul Walsh, 1949). Estrenada para la inauguración del Real Cinema el 3 de febrero de 1950 (cuatro semanas).

La antesala del infierno (*Detective Story*. William Wyler, 1951). Estrenada en el cine México el 3 de julio de 1952 (cinco semanas).

Los asesinos (*The Killers*. Robert Siodmack, 1946). Estrenada en el cine Olimpia el 1 de enero de 1947.

El beso de la muerte (*Kiss of Death*. Henry Hathaway, 1947). Estrenada en el cine Alameda el 8 de enero de 1948 (dos semanas).

El beso mortal (*Kiss me Deadly*. Robert Aldrich, 1955). Estrenada en los cines Palacio y Balmori el 29 de agosto de 1956.

Casablanca (Michael Curtiz, 1943). Estrenada en el cine Lindavista el 4 de marzo de 1943 (diez semanas).

Crimen en París (*Quai des Orfèvres*. Henry-Georges Clouzot, Francia, 1947). Estrenada en el cine Rex el 21 de julio de 1948 (dos semanas).

La dama de Shangai (*Lady from Shanghai*. Orson Welles, 1948). Estrenada en el cine Orfeón el 1 de abril de 1948 (dos semanas).

La ciudad desnuda (*The Naked City*. Jules Dassin, 1948). Estrenada en premier en el cine Magerit el 15 de mayo de 1948. Estreno comercial en el cine Orfeón el 3 de junio (tres semanas).

³¹³ Los datos corresponden a María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco en *Cartelera cinematográfica*. UNAM, México, varios años y tomos, correspondiente según el año de estreno.

La dama en el lago (Lady in th Lake. Robert Montgomery, 1946). Estrenada en el cine Magerit el 7 de junio de 1947.

Las diabólicas (Les diaboliques. H. G. Clouzot, Francia, 1954). Estrenada en el cine París el 19 de enero de 1956 (ocho semanas).

El enigma del collar (Murder My Sweet. Edward Dmytryck, 1944). Estrenada en el cine Bucareli el 28 de junio de 1945 (tres semanas).

Los espías (Les espions. H. G. Clouzot, Francia, 1957). Estrenada en el cine Paseo el 5 de mayo de 1959 (tres semanas).

La fuerza del mal (Force of Evil. Abraham Polonsky, 1948). Estrenada en los cines Magerit y Lido el 9 de junio de 1949.

Gilda (Charles Vidor, 1946). Estrenada en el cine Chapultepec el 22 de agosto de 1946 (cuatro semanas).

El halcón maltés (The Maltese Falcon. John Huston, 1942). Estrenada en el cine Magerit el 21 de mayo de 1942.

El hombre que supo perder (The Glass Key. Stuart Heisler, 1942). Estrenada en el cine Magerit el 21 de enero de 1943.

Larga es la noche (Odd Man Out. Carol Reed, Inglaterra, 1947). Estrenada en el cine Olimpia el 2 de julio de 1947 (cuatro semanas).

Laura (Otto Preminger, 1944). Estrenada en el cine Rex el 19 de octubre de 1945 (tres semanas).

Más allá de la duda (Beyond a Reasonable Doubt, Fritz Lang, 1956). Estrenada en el cine Metropólitan el 21 de agosto de 1957 (tres semanas).

Mientras duerme Nueva York (While the City Sleeps, Fritz Lang, 1955). Estrenada en el cine Metropólitan el 24 de octubre de 1956.

La mujer del cuadro (The Woman in the Window. Fritz Lang, 1945). Estrenada en el cine Bucareli el 1 de marzo de 1945 (nueve semanas).

El ocaso de una vida (Sunset Boulevard. Billy Wilder, 1950). Estrenada en el cine Alameda el 22 de marzo de 1951 (tres semanas).

El otro hombre (A Man Between. Carol Reed, Inglaterra, 1953). Estrenada en el Real Cinema el 23 de noviembre de 1955 (tres semanas).

Pacto de sangre (Double Indemnity. Billy Wilder, 1944). Estrenada en el cine Chapultepec el 16 de febrero de 1945 (dos semanas).

Pacto siniestro (Stranger on a Train. Alfred Hitchcock, 1950). Estrenada en el cine Alameda 7 de diciembre de 1951 (dos semanas).

Riffl entre los hombres (Du Riffl chez les hommes, Jules Dassin, Francia, 1955). Estrenada en el cine Prado el 9 de diciembre de 1955 (31 semanas).

El salario del miedo (Le salarie de la peur, H. G. Clouzot, Francia, 1952). Estrenada en el inauguración del cine Paris el 19 de junio de 1954 (diez semanas).

Los sobornados (The Big Heat. Fritz Lang, 1953). Estrenada en el cine Metropolitán el 17 de abril de 1954 (dos semanas).

Sombras del mal (Touch of Evil. Orson Welles, 1958). Estrenada en el cine Ariel el 9 de junio de 1960 (dos semanas).

El suplicio de una madre (Mildred Pierce. Michael Curtiz, 1945). Estrenada en el cine Palacio Chino el 21 de febrero de 1946 (cinco semanas).

El tercer hombre (The Third Man. Carol Reed, Inglaterra, 1949). Estrenada en los cines Chapultepec y Orfeón el 14 de septiembre de 1950 (seis semanas).

Traidora y mortal (Out of the Past. Jacques Tourneur, 1947). Estrenada en el cine Alameda el 26 de febrero de 1948.

Tras el espejo (The Dark Mirror. Robert Siodmack, 1946). Estrenada en el cine Palacio Chino el 8 de enero de 1947 (dos semanas).

Vida robada (A Stolen Life. Curtis Bernhardt, 1946). Estrenada el 19 de septiembre de 1946 (cuatro semanas).

BIBLIOGRAFÍA

_____, Popol Vuh. El libro del consejo. Coordinación de Humanidades, UNAM. México, 1993.

AMADOR, María Luisa y Jorge AYALA BLANCO. Cartelera Cinematográfica 1940-1949. Filmoteca UNAM. México, 1982.

AMADOR, María Luisa y Jorge AYALA BLANCO. Cartelera Cinematográfica 1950-1959. CUEC y Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. México, 1985.

AMADOR, María Luisa y Jorge AYALA BLANCO. Cartelera Cinematográfica 1960-1969. CUEC, Coordinación General de Difusión Cultural y Dirección de Literatura, UNAM. México, 1986.

AVIÑA, Rafael. Una familia de tantas. Una visión del cine social en México. Sedesol. México, 2000.

AYALA BLANCO, Jorge. La aventura del cine mexicano. Editorial Grijalbo. México, 1993.

AYALA BLANCO, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. Editorial Posada. México, 1986.

AYALA BLANCO, Jorge. El estilo norteamericano: un clasicismo viviente. Folleto, UNAM. México, s/f.

BAENA, Guillermina. Tesis en 30 días. Editorial Emu. México, 1994.

BASURTO, Jorge y Aurelio CUEVAS (coordinadores). El fin del proyecto nacionalista revolucionario. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. México, 1992.

BENTLEY, La vida del drama. Editorial Paidós. México, 1987.

BORGES, Jorge Luis. Artificios. Alianza Editorial. México, 1993.

BRONTÉ, EMILY. Cumbres borrascosas. Editorial Porrúa. México, 1999.

CAIN, James M. Pacto de sangre. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

CALLOIS, Roger. Acercamientos a lo imaginario. Fondo de Cultura Económica. México, 1989.

CAMPBELL, Joseph. El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. Fondo de Cultura Económica. México, 1959.

- CAREAGA, Gabriel. Erotismo, violencia y política en el cine. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1981.
- CARLYLE, Thomas. Los héroes. Editorial Sarpe. Madrid, 1985.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. La incomunicación. Editorial Paidós. Barcelona, 1990.
- CHANDLER, Raymond. La ventana siniestra. Editorial Plaza y Janes. Madrid, 1987.
- CHANDLER, Raymond. El sueño eterno. Editorial Planeta. México, 1985.
- CIUK, Perla (coordinadora). Diccionario de directores. CNCA, Cineteca Nacional. México, 2000.
- COSTA, Paola. La apertura cinematográfica. México 1970-1976. Universidad Autónoma de Puebla. Puebla, 1988.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo y José María ESPINASA. Roberto Gavaldón. Director de cine. Pronósticos para la asistencia pública. México, 1990.
- ECO, Umberto. Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. Ed. Gedisa, Madrid, 1992.
- FÉLIX, María. Todas mis guerras, t. III Soldadera de lujo. Editorial Clío, México, 1993.
- FIGUEROA TORRES, Carolina. Señores vengo a contarles... La Revolución Mexicana a través de sus corridos. Secretaría de Gobernación, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. México, 1995.
- FROMM, Erich. El arte de amar. Editorial Paidós. México, 1994.
- FUENTES, Carlos. Tiempos y espacios. Fondo de Cultura Económica. México, 1997.
- GARCÍA, Gustavo y David MACIEL. El cine mexicano a través de la crítica. UNAM, Imcine. México, 2001.
- GARCÍA, Gustavo y Rafael AVIÑA. Época de oro del cine mexicano. Editorial Clío. México, 1997.
- GARCÍA, Gustavo y José Felipe CORIA. Nuevo cine mexicano. Editorial Clío. México, 1997.
- GARCÍA RIERA, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Tomos I a 17. Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Guadalajara.

GARCÍA RIERA, Emilio. Breve historia del cine mexicano. Ediciones Mapa. México, 1998.

GARCÍA RIERA, Emilio. El cine y su público. Fondo de cultura económica. México, 1974.

GARCÍA TSAO, Leonardo. Cómo acercarse al cine. CNCA, Universidad de Querétaro. Querétaro, 1989.

GÓMEZJARA, Francisco y Delia Selene DE DIOS VALLEJO. Sociología del cine. Colección Sepsetentas. México, 1973.

GONZÁLEZ BETANCOURT, Jorge. Toma de Torreón. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. México, 1985.

GUBERN, Román. Historia del cine. Editorial Lumen. Barcelona, 2000.

HAMMETT, Dashiell. El halcón maltes. Alianza editorial. Barcelona, 1997.

HAMMETT, DASHIELL. La llave de cristal. Editorial Nuevo Mundo. México, 1942.

HEREDERO FERNÁNDEZ, Carlos y Antonio SANTAMARINA. El cine negro. Editorial Paidós. Barcelona, 1996.

HIERRO, Graciela. Ética y feminismo. Coordinación de Humanidades, UNAM. México, 1998.

JUÁREZ, Benito. Antología. Coordinación de Humanidades, UNAM. México, 1993.

KATZ, Friedrich. Pancho Villa. Editorial Era. México, 2000.

KRAUZE, Enrique. La presidencia imperial. Editorial Tusquets. México, 1997.

LEAL, Juan Felipe. La burguesía y el estado mexicano. Editorial El caballito. México, 1986.

LEAL, Juan Felipe, Eduardo BARAZA, Alejandra JABLONSKA. Vistas que no se ven. Filmografía mexicana. 1896-1910. Coordinación de Humanidades, UNAM. México, 1993.

MANDEL, Ernest. Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco. Textos de Ciencias Sociales, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM. México, 1986.

MARTÍNEZ ROARO, Ester. Sexualidad, derecho y cristianismo. Visión bioética desde una perspectiva de género. Instituto Cultural de Aguascalientes. Aguascalientes, 2000.

MEYER, Eugenia (coordinadora). Cuadernos de la Cineteca Nacional. Número 4. Cineteca Nacional. México, 1976.

MEYER, Eugenia (coordinadora). Cuadernos de la Cineteca Nacional. Número 7. Cineteca Nacional. México, 1976.

MILLÁN, Mágina. Derivas de un cine en femenino. Programa Universitario de Estudios de Género. México, 1999.

MOHRT, Michel. La novela americana contemporánea. Ed. Escelicer. Madrid, 1956.

MONSIVÁIS, Carlos. Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina. Editorial Anagrama. Barcelona, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. Ecce homo. Alianza editorial. Madrid, 2000.

NOVO, Salvador. La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho. INAH, CONACULTA. México, 1994.

OROZ, Silvia. Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina. Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM. México, 1995.

ORTIZ-ORTEGA, Adriana. Si los hombres se embarazaran, ¿el aborto sería legal? Las feministas ante la relación Estado-Iglesia católica en México (1871-2000). Editorial Edamex, Population Council. México, 2001.

PERALTA, ELDA. La época de oro sin nostalgia. Luis Spota en el cine. Editorial Grijalbo. México, 1988.

RALUY POUDEVIDA, Antonio. Diccionario Porrúa de la Lengua Española. Editorial Porrúa. México, 1985.

REVUELTAS, José. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Editorial Era. México, 1991.

REVUELTAS, José. La otra. Comisión Nacional de Cinematografía. México, 1949.

REYES DE LA MAZA, Luis. Crónica de la telenovela. México sentimental. Editorial Clio. México, 1999.

RINGGOLD, Gene. The Films of Bette Davis. Editorial The Citadel Press. Secaucus, Nueva Jersey, 1966.

ROJAS SORIANO, Raúl. Formación de investigadores educativos. Una propuesta de investigación. Editorial Plaza y Valdés. México, 1995.

ROJAS SORIANO, Raúl. El proceso de la investigación científica. Editorial Trillas. México, 1998.

SADOUL, Georges. Historia del cine mundial. Desde los orígenes. Siglo XXI Editores. México, 1998.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. Editorial Era. México, 1982.

SANTAMARINA, Antonio. El cine negro en cien películas. Alianza editorial. Barcelona, 1998.

SAVATER, Fernando. La tarea del héroe. Ediciones destino. Barcelona, 2000.

SOBERÓN TORCHÍA, Edgar. Un siglo de cine. Editorial Cinememoria. México, 1995

SORLIN, Pierre. Sociología del cine. Fondo de Cultura Económica. México, 1985.

STAVANS, Ilán. Antihéroes. México y su novela policial. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1993.

TABORGA, Huascar. Cómo hacer una tesis. Editorial Grijalbo. México, 1998.

TALLAFERRO, A. Curso básico de psicoanálisis. Editorial Paidós. México, 1997.

TOUSSAINT, Florence. Televisión sin fronteras. Siglo XXI Editores. México, 1998.

TRAVEN, B. Frustración, en Obras escogidas, Fondo de Cultura Económica. México, 1976.

TUÑÓN, Julia. Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952. El Colegio de México, Imcine. México, 1998.

USIGLI, Rodolfo. El niño y la niebla en Obras completas, t. II. Fondo de Cultura Económica. México, 1989.

USIGLI, Rodolfo. Teatro completo. t. III. Fondo de Cultura Económica. México, 1979.

VARIOS. Evolución del estado mexicano, t. III. Ediciones El caballito. México, 1994.

VARIOS. Historia general de México. El Colegio de México. México, 2000.

VARIOS. Antología de lecturas sobre sexualidad. Red Democracia y Sexualidad. México, 2000.

VARIOS. Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina, revisado por Cipriano de Valera. Compañía Publicadora Nacional. Estados Unidos, 1960.

VARIOS. Cien años de lucha de clases en México, t. 2. Ediciones Quinto sol. México, 1994.

VARIOS. Asamblea de ciudades. Ciudad de México. Años veintes-cincuentas. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 1992.

WEBER, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Editorial Colofón. México, 2000.

WEEKS, Jeffrey. Sexualidad. Ed. Paidós. México, 1998.

ZÚÑIGA, Ariel. Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura. Editorial El equilibrista. México, 1990.

HEMEROGRAFÍA

ARTÍCULOS:

AYALA BLANCO, Jorge. "Roberto Gavaldón (1909-1986)", en "La Cultura en México" de Siempre!, México, Septiembre 24 de 1986. p. 36-37.

MEDINA DE LA SERNA, Rafael. "Notas sobre la evolución del cine negro", en Primer plano, número 1. México, noviembre-diciembre 1981. pp. 55-61.

NAREMORE, James. "El cine negro estadounidense. La historia de una idea", en Estudios cinematográficos, número 19. CUEC, UNAM. México, julio-octubre 2000. pp. 43-56.

SCHRADER, Paul. "Notas sobre el cine negro", en Primer plano, número 1. México, noviembre-diciembre 1981. pp. 43-53.

PUBLICACIONES:

Excélsior. Fundado en 1917.

La Prensa. Fundado en 1928.

El Universal. Fundado en 1916.

La afición. Fundado en 1931.

El Nacional. Fundado en 1929. Desapareció en 1998.

Novedades. Fundado en 1935.

Semanario Proceso. Fundado en 1976.

Siempre!

Programa mensual de la Cineteca Nacional, número 27, marzo de 1986.

Programa mensual de la Cineteca Nacional, número 140, agosto de 1995.

Programa de la Cineteca Nacional, número 155, noviembre de 1996.

Medalla Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico. Gunther Gerzso. Folleto, Cineteca Nacional. México, s/f.

VIDEOGRAFÍA

PELAYO RANGEL, Alejandro. Roberto Gavaldón: Un cine de calidad. Serie Los que hicieron nuestro cine. Unidad de Televisión Educativa y Cultural. México, 1984.

DE LA RIVA, Juan Antonio. Roberto Gavaldón. Un cine de espejos. Serie México nuevo siglo. Editorial Clío, libros y vídeos. México, 2001.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Introducción. | 2 |
| Capítulo uno. Héroes y antihéroes en la literatura. | |
| I.I Concepto de héroe. | 7 |
| I.I.1 Evolución en la historia y la literatura. | 9 |
| I.II Concepto de heroína y diferencias con el del héroe. | 14 |
| I.II.1 La heroína en la literatura. | 16 |
| I. III El antihéroe en oposición al héroe. | 17 |
| I.III.1 El antihéroe en función de la complementariedad con el héroe. | 18 |
| I.III.2 El antihéroe en la literatura. | 19 |
| I. IV Concepto de antiheroína en oposición con el de heroína. | 21 |
| I.IV.1 Choque con el héroe. | 22 |
| I.IV.2 La antiheroína en la literatura. | 24 |
| Capítulo dos. El antihéroe en la novela negra estadounidense. | |
| II.I Antecedentes para el génesis de la novela negra. | 26 |
| II.II Nacimiento de la novela negra estadounidense. | 32 |
| II.II.1 Principales exponentes y sus obras. | 34 |
| II.III Caracterización básica de los arquetipos antihéroe y antiheroína en el género. | 38 |
| II. III. 1 La ambición como valor característico fundamental del arquetipo del antihéroe y la antiheroína. | 44 |
| Capítulo tres. El antihéroe en el cine negro estadounidense. | |
| III.I Antecedentes. | 47 |
| III.II El cine negro como género creador de un estilo y como corriente de influencia mundial. | 49 |
| III.II.1 Tránsito de la literatura al cine. | 53 |
| III.II.2 Principales exponentes y obras fundamentales. | 56 |
| III.III Variaciones de los conceptos de antihéroe y antiheroína en el cine en relación con la literatura. | 62 |
| III.IV Proceso de estereotipización de las figuras del antihéroe y de la antiheroína. | 70 |

Capítulo cuatro. Influencia del cine negro en el cine mexicano.

| | |
|---|----|
| IV.I Antecedentes. | 73 |
| IV.II La vocación melodramática. | 76 |
| IV.III Influencia de la corriente negra en el cine mexicano. | 78 |
| IV.III.1 Directores y películas influenciados por la corriente negra. | 79 |
| IV.IV Evolución del arquetipo del antihéroe y la antiheroína en el cine mexicano. | 88 |
| Capítulo cinco. Roberto Gavaldón Leyva y el cine mexicano. | |

| | |
|--|-----|
| V.I.1 Orígenes. | 92 |
| V.I.2 Estancia en estados unidos e incursión en el cine. | 96 |
| V.I.3 Inicios como actor. | 98 |
| V.I.4 Gavaldón como asistente de director. | 98 |
| V.I.5 Debut en la dirección filmica. | 103 |
| V.I.6 Gavaldón director, vida dentro de la industria. | 105 |
| V.I.7 Gavaldón: político. | 112 |
| V.I.8 Ocaso y muerte. | 118 |
| V.II Gavaldón cineasta. Principales características de estilo. | 119 |
| V.III Influencias fundamentales en el cineasta. | 126 |
| V.III.1 Gavaldón y los directores de prestigio. | 127 |
| V.III.2 Gavaldón y sus actores. | 128 |
| V.III.3 Gavaldón y su equipo técnico. | 130 |
| V.III.4 Gavaldón y sus escritores de cabecera. | 131 |
| V.III.4.1 José Revueltas. | 132 |
| V.III.4.2 Rian James. | 133 |
| V.III.4.3 Luis Spota. | 134 |
| V.III.4.4 Jesús Cárdenas. | 135 |
| V.III.4.5 Edmundo Báez. | 135 |
| V.III.4.6 Rodolfo Usigli. | 136 |
| V.III.4.7 Emilio Carballido. | 137 |
| V.III.4.8 Julio Alejandro. | 137 |
| V.III.4.9 B. Traven. | 138 |
| V.III.5 Gavaldón ante la crítica. | 139 |

Capítulo seis. *La otra*. Ambición y ascenso social.

| | |
|---|-----|
| VI.I México en 1946. Fin del sexenio de Manuel Ávila Camacho. | 141 |
| VI.I.1 Papel del cine en el proyecto de nación. | 145 |
| VI.II Resumen argumental. | 149 |
| VI.III Testimonios sobre la cinta. | 154 |

| | |
|--|-----|
| VI.IV Características que permiten insertar a <i>La otra</i> en los parámetros del cine negro. | 158 |
| VI.V La ambición como motor de las acciones de la antiheroína. | 160 |
| VI.VI Elementos de estilo de Gavaldón en la cinta. | 166 |

Capítulo siete. *La noche avanza*. Ambición y poder.

| | |
|---|-----|
| VII. I México en 1951. Auge del Alemanismo. | 169 |
| VII.I.1 Papel del cine en el proyecto de nación. | 174 |
| VII.II Resumen argumental. | 176 |
| VII.III Testimonios sobre la cinta. | 182 |
| VII.IV Características que permiten insertar a la cinta en los parámetros del cine negro. | 185 |
| VII.V La ambición como motor de las acciones del antihéroe. | 190 |
| VII.VI Elementos de estilo de Gavaldón en la cinta. | 192 |

Capítulo ocho. *El niño y la niebla*. Ambición y mentira.

| | |
|--|-----|
| VIII. I México en 1953. Transición e inicio del sexenio de Adolfo Ruiz Cortines. | 195 |
| VIII.I.1 Atisbos de crisis en el cine mexicano. | 200 |
| VIII.II Resumen argumental. | 202 |
| VIII.III Testimonios sobre la cinta. | 211 |
| VIII.IV Características negras en la cinta. | 214 |
| VIII.V La ambición como motor de las acciones de la antiheroína. | 220 |
| VIII.VI Elementos de estilo de Gavaldón en la cinta. | 222 |

Capítulo nueve. *Días de otoño*. Ambición y soledad.

| | |
|--|-----|
| IX.I México en 1962. Sexenio de Adolfo López Mateos. | 224 |
| IX.I.1 Crisis del cine mexicano industrial. | 232 |
| IX.II Resumen argumental. | 234 |
| IX.III Testimonios sobre la cinta. | 242 |
| IX.IV Características, de la cinta y del personaje central, que remiten al cine negro. | 245 |
| IX.V La ambición como motor de las acciones de la antiheroína. | 252 |
| IX.VI Elementos de estilo de Gavaldón en la cinta. | 254 |

Conclusiones.

Hacia una caracterización del antihéroe y la antiheroína en el cine de roberto gavaldón. Análisis comparativo entre los cuatro personajes protagónicos analizados. 256

Anexo 1. Filmografía e Roberto Gavaldón, director. Estadísticas. 263
282

Anexo 2. Índice que películas extranjeras citadas. 285

Bibliografía. 288

Hemerografía. 293

Videografía. 294

Índice. 295