



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN**

**“AMOR, FATALIDAD Y TORMENTO  
EN DOS MELODRAMAS DE ROBERTO GAVALDÓN”**

**SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA**

**PRESENTA:  
JUAN JOSÉ CRUZ GARCÍA**

**ASESORA:  
DRA. LAURA EDITH BONILLA DE LEÓN**

SANTA CRUZ ACATLÁN, ESTADO DE MÉXICO, AGOSTO 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# “Amor, fatalidad y tormento

en dos melodramas de  
**ROBERTO GAVALDÓN**”

*Quisiera saber qué sería ser tú...  
y por qué me volví tu infierno.*

Ismael Daniels

# ÍNDICE GENERAL

	Página
<b>INTRODUCCIÓN</b>	I
<b>1. EL CONTEXTO HISTÓRICO DEL TRABAJO FÍLMICO DE ROBERTO GAVALDÓN</b>	1
1.1. La presidencia civil, 1946-1952	1
1.2. La naciente burguesía y el ascenso social	5
1.3. La producción fílmica nacional y los géneros cinematográficos	8
1.3.1. El cine urbano	11
1.3.2. El melodrama mexicano y sus variantes	15
1.3.2.1. El melodrama familiar	17
1.3.2.2. Variantes extremas en el melodrama mexicano	19
<b>2. LA SUMA PERFECTA: UN DIRECTOR, UN ACTOR Y DOS MELODRAMAS</b>	24
2.1. Roberto Gavaldón, el ogro que hacía cine	24
2.2. Arturo de Córdova, un galán atormentado	35
2.3. <i>La diosa arrodillada</i>	44
2.4. <i>En la palma de tu mano</i>	50
<b>3. AMOR, FATALIDAD Y TORMENTO. EL PROCESO DE AUTODESTRUCCIÓN DEL PROTAGONISTA MASCULINO</b>	56
3.1. El análisis de la narración	56
3.2. Modelo de análisis formal	59
3.3. La pasión desbordada de Antonio Ituarte	64
3.4. La ambición desmedida de Jaime Karín	78
<b>CONCLUSIONES</b>	91
<b>FUENTES</b>	95
<b>ANEXO 1</b>	100
<b>ANEXO 2</b>	104

## INTRODUCCIÓN

*De pequeño me gustaba mucho el cine, inclusive teníamos de esas linternas mágicas [...]. Todo eso me encantaba de niño, pero jamás pensé que podría entrar en la industria cinematográfica, no me volvió a inquietar, simplemente lo hacía como juguete.*

Roberto Gavaldón

Recuerdo que la primera película que vi fue de dibujos animados, como muchas más en mi infancia, pero también recuerdo haber sufrido con una película que ahora sé, es uno de los más reconocidos melodramas mexicanos: *Nosotros los pobres*.

En aquel entonces no sabía de directores, productores, guionistas o fotógrafos, sólo sabía que en dicha película actuaba Pedro Infante y que a él le ocurrían todas las desgracias del mundo. Tampoco sabía lo que era un melodrama, ni tampoco que para obtener mi título profesional habría de estudiar, investigar y escribir acerca de este género cinematográfico.

Viene a mi memoria también haber visto en mi adolescencia una película que me hizo sufrir a la vez que me dejó maravillado: *Amadeus*. Este filme despertó en mí la necesidad de saber qué era el cine y cómo se hacía. En aquel entonces quedé impactado al ver al actor que interpreta a Salieri tirar al fuego un crucifijo, tremendamente enojado con Dios por haberle hecho vivir una pesadilla al lado de Mozart.

Aún cuando no estudié cinematografía, ha estado presente en mi formación académica todo lo relacionado al cine, por lo que el trabajo que a continuación se presenta ha significado una oportunidad de revisar diversos documentos y consultar distintas fuentes con las que puedo reencontrarme con asignaturas tan entrañables como la de Desarrollo de los medios de comunicación colectiva en México y procurar hacer aportaciones para quienes como yo, se interesan por la historia del cine y en particular el mexicano.

De todas las temáticas posibles para realizar un trabajo de investigación, me incliné por la llamada época de oro del cine mexicano. Aún cuando pudiera resultar un periodo de la cinematografía nacional, de la cual se ha indagado demasiado, considero que el elegir dos melodramas de Roberto Gavaldón –*La diosa arrodillada* y *En la palma de tu mano*–, me da la oportunidad de ahondar en diversas aristas tales como el desarrollo de la industria del cine a la par del despunte de la economía mexicana durante el periodo presidencial de Miguel Alemán, el melodrama, el cine urbano, el cine negro, el protagonista atormentado y la mujer fatal, entre otros.

El presente trabajo se enfoca en la identificación del proceso de autodestrucción que sufren los dos personajes protagónicos de los melodramas elegidos: Antonio Ituarte y Jaime Karin. Estos personajes, interpretados por Arturo de Córdova, por momentos protagonistas pero con características de antagonistas, forman parte de la galería de antihéroes que Gavaldón aportó al cine nacional en su particular forma de abordar el melodrama.

Cabe señalar que existen pocos trabajos bibliográficos sobre Gavaldón, lo que me significó hacer una extensa revisión de diversos materiales, incluyendo hemerografía de la época, que me permitieron dar cuenta de los detalles de las producciones elegidas, así como del impacto causado cuando fueron estrenadas. De hecho, sólo existen cuatro textos reconocidos por la familia Gavaldón, los cuales sirvieron de base para la presente investigación. Destaco los libros de Ariel Zúñiga y Fernando Mino Gracia.

Para poder realizar el análisis de los personajes recurrí a los planteamientos teóricos de Francesco Casetti y Federico Di Chio, autores del libro *Cómo analizar un film*, los cuales establecen tres modalidades para abordar el análisis de personajes. En este caso opté por el modelo formal que alude al personaje como *rol*, con la finalidad de apreciar las características, acciones y transformaciones de los personajes centrales y poder identificar el referido proceso de autodestrucción.

De igual forma, para comprender los géneros cinematográficos y en lo particular el melodrama y sus variantes extremas, acudí a Xavier Robles, quien en un texto reciente

denominado *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*, propone una reclasificación de géneros y subgéneros, lo que permitió ubicar a los dos melodramas de Gavaldón elegidos como profundos y pasionales.

¿Por qué Amor, fatalidad y tormento? En esencia, para hacer alusión a un triángulo amoroso, como los que se presentan en los dos filmes analizados. El **amor** representado por los momentos en los que el protagonista de cada filme vive una aparente tranquilidad al lado de la mujer que ama; la **fatalidad**, por las circunstancias trágicas que le van ocurriendo a los protagonistas al lado de mujeres perversas –*femmes fatales*–, y el **tormento**, porque los personajes terminan infringiéndose sus propios castigos, provocando así su autodestrucción.

La presente investigación inicia con la contextualización del trabajo fílmico de Gavaldón y en particular de los dos melodramas seleccionados, así como de la presentación de los hechos más significativos en la carrera del actor que diera vida a los personajes analizados, a manera de bio-filmografía y los aspectos sobresalientes alrededor de la filmación y presentación al público de *La diosa arrodillada* y *En la palma de tu mano*.

Resulta importante comentar que tuve la oportunidad de asistir a una charla con Roberto Gavaldón Arbide, hijo del director, quien compartió diversas anécdotas, especialmente de cómo la interacción de su padre con músicos, pintores y literatos, le permitieron aprovechar lo mejor de cada disciplina para hacer de su cine una propuesta diferente, incomprendida en su momento, pero valorizada por la crítica y el público con el paso del tiempo.

Lo anterior me permite observar que la interdiscursividad que plantea el seminario extracurricular cursado, nos brinda la posibilidad de aprovechar los contenidos de diversas disciplinas para ofrecer en este trabajo aspectos históricos, estéticos y aquellos relacionados con procesos de comunicación.

Para finalizar y como parte del análisis, presento las escenas y diálogos que considero logran apoyar la identificación de las acciones que llevan a Antonio Ituarte y Jaime Karin a autodestruirse, a ser vencidos por el deseo, por una pasión desbordada y una ambición desmedida.



# 1. EL CONTEXTO HISTÓRICO DEL TRABAJO FÍLMICO DE ROBERTO GAVALDÓN

Los dos melodramas de Roberto Gavaldón a analizar en el presente trabajo se produjeron durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés (1946 – 1952): *La diosa arrodillada* en 1947 y *En la palma de tu mano* en 1950. A este periodo de la historia de México se le conoce como la presidencia civil, en virtud de que ya no fue un militar quien gobernó el país, como se suscitó desde el inicio de la Revolución Mexicana. Los militares que ocuparon la presidencia dotaron al país de una aparente unidad y crecimiento económico, pero todo estaba listo para que los universitarios arribaran al poder, después de varios años de colaborar fielmente con los generales, ahora gobernarían los licenciados.

## 1.1 La presidencia civil, 1946-1952

En las elecciones del 7 de julio de 1946 destacaron dos personajes miembros del gabinete del presidente Manuel Ávila Camacho y que definían la situación política de aquellos años. Por una parte, Ezequiel Padilla, Secretario de Relaciones Exteriores, quien ante la falta de apoyo oficial se postuló como candidato de su recién creado Partido Democrático Mexicano (PDM) y por otro lado Miguel Alemán, Secretario de Gobernación, candidato oficial por el recién reformado Partido de la Revolución Mexicana (PRM), convertido para esos momentos en el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Ávila Camacho había decretado durante su sexenio (1940-1946) que los militares salieran del PRM y regresaran a los cuarteles absteniéndose de participar en política, por lo que no dudó en apoyar la idea de heredar el poder a una generación de civiles. Aún cuando manifestaba su cariño al ejército, consideraba que para México había pasado la época de los generales, como lo señala Enrique Krauze en su serie *Los sexenios*.<sup>1</sup>

No obstante, el presidente tuvo que favorecer a los militares quienes le habían demostrado siempre su lealtad como por ejemplo en la participación de México en la Segunda Guerra Mundial.<sup>2</sup> Con la finalidad de favorecer al sector militar donó unos

---

<sup>1</sup> Enrique Krauze. *El sexenio de Ávila Camacho*. México, Clío, México siglo XX. Los sexenios, 1999, pág. 67.

<sup>2</sup> El 23 de abril de 1942 es atacado el buque mexicano *Tamaulipas* y el 13 y 14 de mayo, los alemanes torpedean otros dos navíos petroleros, el *Potrero del Llano* y el *Faja de Oro*. Ante estos acontecimientos el gobierno mexicano protesta ante los gobiernos del Eje y procede a hacer la declaratoria de guerra con lo que formalmente se da la participación de México en la Segunda Guerra Mundial.

terrenos en la zona de la Herradura, donde se construiría el moderno edificio del Hospital Central Militar, apoyó el fortalecimiento de escuelas militares y creó un fondo de ahorro, entre otras medidas.

Tal como lo había planteado en su momento Ávila Camacho, Alemán proponía que se dejaran de exportar materias primas, para proceder a la manufacturación de artículos a través del capital, la mano de obra y los técnicos nacionales y sólo con la obtención de maquinaria en el extranjero.

A diferencia de Padilla, el candidato oficial contó con los beneficios de los cambios a las leyes electorales. Aún cuando se conformaron la Comisión Federal de Vigilancia Electoral y el Consejo del Padrón Electoral, los partidos de oposición protestaron por la evidente intervención del poder público en las elecciones. El candidato del PRI finalmente fue apoyado por la Confederación de Trabajadores de México (CTM), e incluso por algunos miembros notables del comunismo mexicano, como Vicente Lombardo Toledano.

Las elecciones fueron ganadas por Miguel Alemán. En diciembre de 1946 durante la ceremonia de toma de posesión, el nuevo presidente planteó que en México habría democracia, modernización industrial, exaltación de la mexicanidad y un gabinete de trabajo, más no de política, compuesto por técnicos y universitarios y como era de esperarse, civiles todos.

Al menos once de los viejos condiscípulos de Alemán con quienes había firmado el pacto H-1920<sup>3</sup>, llegaron a tener altos puestos públicos y otros tantos se vieron favorecidos con contratos oficiales y oportunidades tanto lícitas como ilícitas para incrementar sus fortunas. Personajes como Fernando Casas Alemán, Antonio Ortiz Mena o Gabriel Ramos Millán pueden citarse como beneficiados por pertenecer a tan distinguido grupo.

Y no fue solamente el establecimiento de una nueva generación de actores políticos lo que marcó los inicios de este sexenio, sino también el ambiente mundial que se vivía en aquel entonces, con situaciones tan trascendentales como la posguerra y el

---

<sup>3</sup> Enrique Krauze relata en su libro *El sexenio de Miguel Alemán* que durante su paso por la Escuela Nacional de Jurisprudencia en 1927, Alemán propuso a sus amigos que lo acompañaban desde la preparatoria la firma de un pacto, una hermandad política. Nació así el grupo H-1920 de la Escuela Nacional Preparatoria, que no se constituía para servir al país o al prójimo, sino a sí mismo.

comienzo de la Guerra Fría<sup>4</sup>. La principal consecuencia de tal situación mundial sobre México, fue una reorientación ideológica que consistía en un binomio anticomunista y nacionalista, este último conocido como una invocación a la Mexicanidad.

Miguel Alemán llegó al poder con un proyecto nacional muy definido y lo pudo realizar ampliamente a lo largo de su sexenio. Se lograron el desarrollo económico capitalista, respaldado en el auge de la industrialización y el incremento de la producción agraria; la colaboración económica con los Estados Unidos en el marco de una dependencia tan reconocida como inevitable;<sup>5</sup> y el fortalecimiento de la figura presidencial como el poseedor del control y del poder absoluto.

Uno de los episodios más trascendentales en la relación de México y Estados Unidos se suscitó ante la escasa mano de obra que existía en California principalmente, para levantar las cosechas del Valle Imperial: debido al reclutamiento de sus jóvenes que se habían enlistado en el ejército, Washington había acordado con México un convenio de trabajadores. Consistía éste en una contratación de campesinos mexicanos que se trasladarían a los Estados Unidos, para realizar ese trabajo bajo las mismas condiciones de salarios y prestaciones médicas, comenzando a emplearse por primera vez el nombre de "braceros".

Al término de la guerra, Estados Unidos dejó de necesitar la gran cantidad de mano de obra mexicana, ocasionando una deportación masiva. En las ciudades fronterizas, lugar donde radicaron los trabajadores deportados en busca de una oportunidad para regresar a Estados Unidos, se originaron problemas de alimentación, vivienda y empleo. No fue sino hasta 1950, con la inminente guerra entre Estados Unidos y Corea, que fue necesitada nuevamente la fuerza de trabajo mexicana, logrando así estabilizar la situación migratoria.

El primer presidente civil se abocó a imponer su poder presidencial en todos los ámbitos del acontecer político nacional. Durante un sexenio el presidente gozaba de un poder absoluto, también era el propietario de la verdad y de los hombres. Por mero formulismo o retórica, el presidente de México era llamado "primer mandatario de la

---

<sup>4</sup> Este suceso se presenta como contexto en las secuencias introductorias de *En la palma de tu mano*.

<sup>5</sup> En marzo de 1947 y por primera vez en la historia nacional, un presidente norteamericano –Harry S. Truman– visitó la ciudad de México. En visita oficial en Washington el presidente Alemán invitó al capital norteamericano a invertir en México. Truman otorgó a nuestro país una línea de crédito de 150 millones de dólares.

nación”. Eran tiempos en los que “la consigna de la prensa estaba dada: que escriban lo que les dé la gana mientras no toquen ni al presidente de la República ni a la Virgen de Guadalupe”.<sup>6</sup>

El Estado intervino, de manera activa, con grandes inversiones en las áreas de la economía. Creó un mercado interno, protegido con facilidades fiscales y crediticias a la industria nacional; a su vez desarrolló una avanzada política de seguridad social (salud, educación, legislación laboral) y puso en práctica un sistema de subsidios de corte popular para favorecer a los sectores más desprotegidos.

En resumen, entre las acciones más destacadas de la primera presidencia civil podemos citar las siguientes:

- ▣ Llevó a cabo un vasto programa de obras: caminos, obras de regadío, el Ferrocarril del Sureste, escuelas y obras portuarias.
- ▣ Se construyó la Ciudad Universitaria, única en el mundo por su estilo y dimensiones; el Instituto Politécnico Nacional, la Escuela Nacional de Maestros, la Naval de Veracruz y la Escuela de Aviación Militar de Zapopan.
- ▣ Se desarrollaron amplios programas de vivienda popular, dando como resultado entre ellos, la construcción de Ciudad Satélite y los multifamiliares Juárez y Alemán.
- ▣ El Territorio de Baja California Norte se transformó en Estado.
- ▣ En cuanto al turismo, el gobierno de Miguel Alemán se destacó por su fuerte apoyo a tal sector, por ejemplo en Acapulco llevó a cabo la construcción de un aeropuerto y la ampliación de la gran calzada panorámica que circunda la bahía (que hoy lleva su nombre), con lo que se incrementó el número de hoteles en un ambiente cada vez más internacional y sumamente atractivo para el *jet set*.
- ▣ El surgimiento de la televisión en México.
- ▣ El derecho por primera vez, al voto de la mujer en las elecciones municipales.

Si bien el periodo que nos ocupa fue uno de los mejores momentos de transición en la vida pública de México, en el cual incluso el cine gozó de una etapa de fecundidad notable, es de destacar que se dio apertura a la actividad nocturna con todo lo bueno y malo que ello implica, se favoreció la entrada del capital extranjero, el desarrollo de la industria, la explotación de recursos naturales y hasta el inicio de la corrupción de los

---

<sup>6</sup> Enrique Krauze. *El sexenio de Miguel Alemán*. México, Clío, México siglo XX. Los sexenios, 1999, pág. 66.

servidores públicos. “No en balde, al paso de los años, el cine y la literatura continúan evocando su magnificencia y su ambigüedad”.<sup>7</sup>

## 1.2 La naciente burguesía y el ascenso social

A continuación veremos como el alemanismo abre una nueva página en la historia mexicana del siglo XX, en la que si bien es notable la continuación de acciones que tuvieron su génesis y desarrollo en los gobiernos de Lázaro Cárdenas y Ávila Camacho, la burguesía nacional y el Estado, aunados a los intereses norteamericanos y extranjeros en general, provocaron altibajos en el crecimiento económico y una distribución correlativa del ingreso nacional, provocando la polarización económica y social tanto en el campo como en la ciudad.

Durante este sexenio los negocios medianos se volvieron grandes y los pequeños, medianos. Los alemanistas quizás se apoderaron de México, pero en definitiva lo hicieron crecer. El gobierno de Miguel Alemán benefició al sector industrial con infraestructuras eléctrica, energética, de comunicaciones y transportes. Las áreas más dinámicas resultaron ser las de productos químicos,<sup>8</sup> celulosa y papel, siderurgia.

Muchas de las más importantes empresas del país se fundaron en este periodo: Condumex, Grupo ICA –Ingenieros Constructores Asociados–, Industrias Resistol, Industrias Nacobre, Telesistema Mexicano o la fusión de Ericsson y Mexicana para conformar Teléfonos de México, entre otras.

Entre los sectores de la burguesía nacional que fueron constituyéndose podemos mencionar a la burguesía bancaria y financiera, la comercial, la industrial, las empresas de transformación, la burguesía agrícola y ganadera, entre otras. “Secciones de estos grupos burgueses se encontraban también estrechamente ligados entre sí y se daba la existencia de grupos que llevaban a cabo empresas propias en los diferentes ámbitos industriales, comerciales y bancarios”.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Rafael Aviña. *David Silva. Un campeón de mil rostros*. México, UNAM. Miradas en la oscuridad, 2007, pág. 96.

<sup>8</sup> En *La diosa arrodillada* el personaje interpretado por Arturo de Córdova es director de una empresa denominada “Química Industrial, S.A.”.

<sup>9</sup> Tzvi Medin. *El sexenio Alemanista*. México, Ediciones ERA, 1990, pág. 85.

La mayoría de las acciones del gobierno se gestaban para la ciudad de México, ya que tenían claro que el nuevo paradigma por encima de lo industrial era lo urbano, por lo que desde el centro podrían beneficiar a todo el país y lograr un verdadero crecimiento. Muchas de las inversiones se localizaban en la ciudad capital.

Ya mencionamos anteriormente que hubo un notable impulso a programas de vivienda que dieron origen, por ejemplo, a los centros urbanos, mejor conocidos como multifamiliares, que beneficiaron a las clases populares, de igual forma con el crecimiento de la ciudad y la consecuente demanda de espacios urbanos, la empresa fraccionadora De La Lama y Basurto<sup>10</sup> fraccionan parte de los terrenos que pertenecían a la Hacienda de los Morales, precisamente los ubicados al norte del Bosque de Chapultepec, aprovechando la ampliación realizada al Paseo de la Reforma hacia el poniente de la capital, ofreciendo en ese entonces una alternativa de vida sin los ajetreos diarios de la ciudad, pero en su momento cercana a la misma: la colonia Polanco.

Los nuevos ricos eran congruentes con su realidad, construyeron mansiones de película de estilo californiano donde organizaban fiestas memorables, mismas que eran dignas de ser difundidas en los medios impresos. La alta sociedad puso de moda las Lomas de Chapultepec, el Jockey Club, el Country Club o el Hipódromo de las Américas, además de establecer distancia ante el surgimiento de nuevos ricos, principalmente políticos beneficiados por el sistema.

La riqueza se concentraba en grupos reducidos, el gobierno propició la explotación de las mayorías para subsidiar la riqueza de los menos. Una de las medidas económicas consistió en mantener salarios bajos y precios desmesurados. De manera compensatoria surgió un inusitado interés por la vida de los pobres, principalmente a través del cine que frecuentó el tema dando origen a los melodramas de cabareteras e historias del arrabal.

El mambo fue el baile del alemanismo. Su creador, Dámaso Pérez Prado, llegado de Cuba, rápidamente mexicanizó el ritmo y pronto se escucharon los famosos mambos dedicados a los ruleteros, al Politécnico o a la Universidad.

México parecía ir en verdadero ascenso; el cine nacional, de forma simultánea, reflejó esa impresión; es decir la provincia era abandonada para descubrir una ciudad en

---

<sup>10</sup> Esta empresa fue quien dio origen a las colonias Condesa y Lomas de Chapultepec.

constante movimiento. El cine retrató ese crecimiento urbano y el consecuente cambio de actitud; de hecho el alemanismo, tal vez sin proponérselo, había sentado las bases de una mentalidad moderna y, ante todo, el ideal de un ascenso social.

Los contrastes eran evidentes, si bien había diferentes muestras de estabilidad económica, fueron muy pocos los beneficiados con un ascenso social, la particularidad de esta época es el auge de la clase media, pero también de la inevitable presencia de sectores de la sociedad muy desfavorecidos. En 1948 se empieza a publicar una de las historietas más populares, donde se retrataban los avatares de una peculiar familia que buscaba el mejoramiento económico y social: *La familia Burrón*.

Durante el periodo histórico que nos ocupa, la producción fílmica nacional tuvo la oportunidad de reflejar la vida cotidiana y dar cuenta de cómo emergía una nueva burguesía. Atrás quedaron películas en las que era evidente una añoranza porfiriana, como las dirigidas por Juan Bustillo Oro y protagonizadas por Joaquín Pardavé, las cuales fueron reemplazadas por aquéllas que proponían el *american way of life* llegado a México a la par de las relaciones con el país del norte y sus inversiones millonarias.

Eran tiempos de comprar en Sears,<sup>11</sup> de integrarse a esa modernidad de pago a plazos y los portentos de los aparatos electrodomésticos. Francisco Sánchez en su libro *Luz en la oscuridad* señala que en una destacada película de esa época, *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948), se:

[...] registró para la pantalla, con admirable justeza, el cambio de actitudes que se estaba observando en el México de ese entonces. La entrada de una aspiradora eléctrica en el seno de un hogar decimonónico –un hogar de escoba y plumero– era símbolo suficiente para establecer el desplazamiento de un modo de vida por otro.<sup>12</sup>

Pedro Infante bajo la dirección de Rogelio González emprendió otro calvario urbano, sumamente melodramático, tal como lo haría anteriormente con Ismael Rodríguez bajo la

---

<sup>11</sup> El gobierno alemanista decidió que la producción se dedicara al mercado interno, por lo que elevó las barreras arancelarias para frenar la competencia extranjera. No obstante, diversas empresas estadounidenses decidieron acatar las medidas impuestas para tal efecto y de manera estratégica se establecieron en nuestro país obteniendo excelentes ganancias. Tal es el caso de Sears Roebuck que abrió su primer almacén en la ciudad de México en 1947.

<sup>12</sup> Francisco Sánchez. *Luz en la oscuridad, Crónica del cine mexicano 1896 – 2002*. México, Ediciones Casa Juan Pablos y Cineteca Nacional, 2002, pág. 83.

personalidad de Pepe el Toro. *Un rincón cerca del cielo* y su secuela, *Ahora soy rico* (ambas de 1952), son títulos que hablan por sí solos de ese intento por dejar no sólo la miseria y un cuarto de azotea, sino de que el melodrama arrabalero salte al universo del melodrama mundano, en el que los personajes llegan aunque sea maltrechos a su meta.

Otro detonante del aumento de la riqueza en ciertos grupos fueron las dos devaluaciones que sufrió el peso mexicano durante este periodo. El presidente Alemán no pensaba en imponer un control de cambios y mucho menos provocar una devaluación, por lo que buscó nuevos créditos del extranjero. Para junio de 1948 la devaluación era inminente, la paridad del peso se incrementó de \$4.85 pesos por dólar a \$6.88, para finalmente fijarse en \$8.65.<sup>13</sup>

Se decía que Alemán enseñó a México a pensar en millones, y que en su tiempo había paz, había tranquilidad, había fuentes de trabajo. Ambas cosas eran ciertas. Alemán cambió la escala de la economía y muchos mexicanos se beneficiaron con ello, aunque no fueron la mayoría.<sup>14</sup>

### **1.3 La producción filmica nacional y los géneros cinematográficos**

Resulta necesario que abordemos aquellos acontecimientos que nos ayuden a contextualizar el auge del cine mexicano a partir de una basta producción de películas durante el alemanismo, que contribuyó a que el periodo de 1936 a 1950 se le conozca como Época de Oro. Asimismo, daremos cuenta de la división genérica de los filmes realizados, así como de las características del melodrama y sus variantes extremas.

Durante el segundo lustro de los cuarenta, sucedieron para el cine nacional hechos muy relevantes. Emilio Fernández alcanzó fama mundial al ganar sus películas diversos premios internacionales; Luis Buñuel, uno de los más reconocidos cineastas españoles, comenzó su etapa mexicana; Pedro Infante, bajo la dirección de Ismael Rodríguez, se convirtió en el gran ídolo del pueblo. El melodrama arrabalero fue el género definidor de la época.

---

<sup>13</sup> Estratégicamente las minorías que lograron conjuntar cierta fortuna, lograron incrementarla a partir de cambiar a dólares sus cuentas de ahorros e inversiones en pesos mexicanos. Sin duda surgieron algunos millonarios más.

<sup>14</sup> Enrique Krauze. *El sexenio de Ávila Camacho*, pág. 64.



Al terminar la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano se abarató en todos los sentidos con la finalidad de competir con el resurgimiento de las producciones extranjeras. Tanto las instancias oficiales como privadas comprendían la situación, por lo que se establecieron acuerdos virtuales para apoyar a la industria cinematográfica nacional. “El abaratamiento se reflejó en los costos promedio de producción por película, que en 1945 habían llegado a 648 mil pesos”.<sup>15</sup>

La reducción de los costos totales por película sólo se podía lograr realizando filmes en tres semanas o menos –la duración mínima de una filmación era de cinco semanas–. Resultaba impensable despedir a los trabajadores, muchos de ellos incorporados durante el periodo de guerra, ya que estaban muy protegidos por sus sindicatos, y ni pensar tampoco en rebajar los sueldos de las estrellas mexicanas. Lo anterior dio como resultado la proliferación de los llamados “churros”, debido a la velocidad de su fabricación.

En 1947 se renueva el banco del cine que había sido creado por iniciativa del Banco Nacional de México S.A., durante el sexenio de Ávila Camacho. Convertido en una institución financiera y fiduciaria, el Banco Nacional Cinematográfico, S.A., tenía la finalidad de facilitar y profesionalizar la producción cinematográfica; sin embargo tuvo que auspiciar la producción de “churros”, apoyado por las compañías distribuidoras dependientes del mismo banco, tales como Películas Nacionales –para la distribución en México–, y Películas Mexicanas que haría lo propio en diversos países de Latinoamérica.

Lamentablemente el Banco Nacional Cinematográfico se convirtió posteriormente en “una instancia censora –que sólo patrocinaba las películas tras un escrutinio de los contenidos del guión– y una fuente de corrupción, al financiar películas de costos y ambición estética mucho menores a los declarados”.<sup>16</sup>

Esta situación se vio favorecida por la existencia de un monopolio de la exhibición encabezado por el empresario norteamericano William O. Jenkins, quien había llegado a nuestro país a principios de siglo y se había asociado con Maximino Ávila Camacho, en

---

<sup>15</sup> Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897 – 1997*. México, Ediciones MAPA, 1998, pág. 151.

<sup>16</sup> Gustavo García y Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*. México, Clío, 1997, pág. 33.

ese entonces gobernador de Puebla, y con los empresarios Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias.<sup>17</sup>

Para finales de la década de los años cuarenta, dicho grupo tenía el control del 80 por ciento de las salas de cine en el país, con lo que podía ejercer presión sobre los productores y hacer que las películas perdieran calidad, al reducir sus costos de realización para beneficio principalmente del propio Jenkins.

José Revueltas afirmó que Jenkins era un antiguo y terco enemigo de México y a propósito de las acciones de su monopolio, escribió una serie de artículos para la revista *Hoy* y señalaba –en su texto fechado el 29 de octubre de 1949– que “el cine mexicano no está en peligro de desaparecer. Está en peligro de convertirse en el instrumento de los intereses más oscuros y agresivos que existen contra la patria mexicana”. Revueltas, quien fungía como secretario general de la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), libró prácticamente solo la primera batalla contra el monopolio Jenkins y en consecuencia terminó renunciando a su cargo y distanciándose de los productores.<sup>18</sup>

Como ya se ha visto, en el sexenio alemanista se dieron las condiciones para que el desarrollo económico del país tuviera un notable despunte respecto al periodo presidencial previo. Fue también notable que una gran población rural se desplazara a las ciudades, principalmente a la ciudad de México, en la búsqueda de una vida mejor.

La producción cinematográfica se vio afectada por dichos cambios socioeconómicos; se suscitó un crecimiento en el porcentaje de cintas con temática

---

<sup>17</sup> Alarcón y Espinoza Yglesias durante el cardenismo fueron los empleados de confianza de William O. Jenkins, quien los alentó para que construyeran o adquirieran (lícita o ilícitamente) la mayor parte de las salas cinematográficas de Puebla, con el amparo del gobernador del estado, Maximino Ávila Camacho. Manuel Espinoza Yglesias fue vocal del Banco Nacional Cinematográfico, para 1944 era gerente de la compañía Operadora de Teatros y en 1949 ingresó al consejo de administración del Banco de Comercio donde se consolidó como uno de los banqueros más reconocidos del país. Por su parte, Gabriel Alarcón como propietario de algunas salas, renovó la Cadena Oro (que perteneció inicialmente a Emilio Azcárraga Vidaurreta) con la que durante varios años más se dedicó a la exhibición.

<sup>18</sup> El director Miguel Contreras Torres fue otro de los que se opuso a las prácticas del monopolio. Mantuvo una querrela pública a través de diversos artículos que fueron publicados por la prensa y que tiempo después, en 1960, fueron reunidos en *El libro negro del cine mexicano*. En ese mismo año el Congreso de la Unión decretó una Ley de la Industria Cinematográfica, en la que se designaba a la Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección General de Cinematografía, como la instancia responsable de llevar a cabo el estudio y resolución de los problemas relativos al cine. En el reglamento emanado de dicha ley –artículos 49 y 50–, se establecía la prohibición a los exhibidores de tener intereses económicos en la producción y la distribución y viceversa. Ésta fue una forma legal para detener al monopolio, pero no para destruirlo.

urbana, respecto a las de contenido rural. En 1946 de las películas realizadas, 71 por ciento fueron urbanas y 29 por ciento rurales; para 1948 la producción se vio equilibrada, 54 por ciento urbanas y 46 por ciento de contenido rural, mientras que en 1950 los filmes urbanos representaron el 84 por ciento y los rurales 16 por ciento.<sup>19</sup>

Por otra parte, respecto a la división genérica entre dramas y comedias, la producción nacional se mantuvo durante el periodo en cuestión en porcentajes muy similares. Por ejemplo en 1946 de las obras filmadas, 67 por ciento fueron dramas y 33 por ciento comedias y hacía el final de la década los porcentajes eran 73 de dramas y 27 de comedias.

### 1.3.1 El cine urbano

En virtud de que los filmes que son motivo del presente trabajo se clasifican como urbanos, consideramos oportuno hacer una breve referencia a este tipo de cine dentro de la cinematografía mexicana, tanto por la proliferación de películas ambientadas en la ciudad, como por la visible decadencia del cine ranchero que tuvo su apogeo a partir de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) y durante el primer lustro de los años cuarenta.

Xavier Robles señala que el cine urbano:

[...] tiene por característica principal el suceder en esas grandes metrópolis que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, las historias se integran a la urbe de una manera estructural y muchas veces casi sociológica. Toda clase de conflictos que se desarrollen en una sociedad urbana contemporánea son materia de reflexión del género: desde sencillos relatos de amor hasta complicadas tramas de carácter socioeconómico y político. El cine urbano siempre sucede en época actual. Claro, a veces la historia se ubica algunos años antes, pero sigue siendo época actual. Esto, además de ser un atractivo fílmico por sí mismo (ya que permite el retrato de la sociedad urbana contemporánea) [...]<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Ver Emilio García Riera, *Op. cit.*, pág. 153.

<sup>20</sup> Xavier Robles. *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*. México, UNAM, Miradas en la oscuridad, 2010, pág. 229.

Aún cuando ciertas cintas del género cómico se realizaban en ámbitos urbanos, las tramas se desarrollaban en otras épocas, principalmente en el siglo XIX, aludiendo a la alta burguesía del Porfiriato y a los estilos afrancesados previos a la revolución de 1910. Un caso aparte es la inclusión a la tipología del cine mexicano del “peladito”, una figura muy citadina encarnada por Mario Moreno *Cantinflas*, notable en *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940).

Como antecedente al auge del cine urbano se destacan tres películas en donde la ciudad, como escenario único e irrepetible, tiene una importancia notable: *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938), *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943) y *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945).

El cine urbano abarcó diversos géneros que ocasionalmente se fusionaron. En el arrabal si bien se carecía de obreros, existían las familias, aunque los melodramas familiares son objeto de una clasificación aparte que veremos más adelante. De igual forma había maleantes, representados en los *thrillers* de la época.

Sin embargo, en el arrabal no se podía mentir tanto como en otros espacios, este tipo de cine se movía en márgenes de credibilidad más estrechos: en esta ciudad proletaria habitaba gente que desempeñaba oficios tan entrañables como el ropavejero, el carpintero, el gendarme, el taquero, el voceador o el vendedor de billetes de lotería, todos ellos llevados a la pantalla grande.

En general los personajes de las películas urbanas mexicanas “rara vez desempeñan algún oficio definido: los ricos viven en enormes mansiones [...]; en la clase media, el padre trabaja quién sabe dónde. Sólo en el arrabal, donde se sufre para ganar cada peso, paradójicamente, todos trabajan, aunque nadie sale de la miseria”.<sup>21</sup>

Aunque resulte lógico, el cine urbano no sería tal sin la presencia de la ciudad como un elemento trascendental a la par de los personajes y las historias. Es necesario imaginar a esa ciudad de México en la mitad del siglo XX, considerada el centro de atracción del país en todos los ámbitos y con un crecimiento prometedor.

---

<sup>21</sup> Gustavo García y Rafael Aviña. *Op. cit.*, pág. 33.

Una ciudad con barrios bajos en donde se sucedían las tragedias de Pedro Infante y Blanca Estela Pavón; una ciudad elegante con hoteles de lujo como el Reforma o el Del Prado donde se hospedaron los personajes interpretados por María Félix y Leticia Palma – en los dos melodramas analizados en la presente investigación–; un espacio donde el arrabal está presente, así como en las películas de Juan Orol y Alejandro Galindo, donde conviven las “víctimas del pecado”, las sin ventura, boxeadores o los choferes envueltos en líos sindicales.

La ciudad es un personaje esencial y “a su vez, es mudo testigo visual y emocional de un desarrollo que fue ganando poco a poco espacio e imagen, hasta convertirse en una metrópoli radicalmente transformada”.<sup>22</sup>

Hay que hacer énfasis que en buena medida el crecimiento del cine urbano se debió al cine de cabaret y de arrabal, que de tres muestras en 1946, hubo trece en 1947, 25 en 1948, 47 en 1949 y 50 en 1950. A pesar de que se realizaron diversas películas, las historias eran variaciones del mismo tema: una joven de provincia o de origen humilde se veía en la necesidad de trabajar en un burdel o cabaret, donde un vividor se aprovechaba de ella mientras se revelaba un parentesco entre ellos, además de descubrirse sus talentos artísticos ya sea como cantante o como bailarina de rumba o mambo –el ritmo del alemanismo–.

Fue entonces que este tipo de cine se inspiró en la música de Agustín Lara, quien ya había compuesto el tema musical de *Santa*, y que estelarizó algunas historias que muchas veces tuvieron toques biográficos o en las que los argumentos coincidían con eventos muy cercanos a su realidad. Como ejemplo podemos citar *Mujeres en mi vida y Perdida* (ambas de Fernando A. Rivero, 1949) o *La mujer que yo amé* (Tito Davison, 1950). En éstas y otras películas realizan participaciones especiales para interpretar sus canciones Toña la Negra, Pedro Vargas o Ana María González y para amenizar los bailables de las rumberas, la orquesta de Pérez Prado.

Entre las producciones que la crítica y los especialistas destacan, además de *En la palma de tu mano*, encontramos: *Cuatro contra el mundo* (Alejandro Galindo, 1949),

---

<sup>22</sup> Rafael Aviña. *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México, Editorial Océano y Cineteca Nacional, 2004, pág. 101.

*Hipócrata* (Miguel Morayta, 1949), *El hombre sin rostro* (Juan Bustillo Oro, 1950), *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950) y *El Suavecito* (Fernando Méndez, 1950).<sup>23</sup>

Alejandro Galindo ha sido considerado como el cronista de la ciudad y la cotidianeidad urbana que, al igual que Ismael Rodríguez, supo sacarle provecho para sus trabajos cinematográficos a los ambientes de barrio pobre, pero Galindo además se enfocó en indagar en las complejidades de la clase media del alemanismo.

Por otro lado tenemos *Quinto patio* (Raphael J. Sevilla, 1950), un filme determinante para entender el arrabal de vecindad, en el cual su canción tema interpretada por Emilio Tuero, recapitula la trama misma que está aderezada con esbozos de cine negro. No obstante, resulta más cercano al género *La noche avanza* (1951), donde Roberto Gavaldón “resuelve con inteligencia y facilidad a la mexicana, fórmulas del *film noir*, la oscuridad, los tugurios de chinos envueltos en humo, los tongos y partidos vendidos, las dobles jugadas, desquites y castigo, el que la hace la paga”.<sup>24</sup>

Finalmente mencionamos una película determinante para la filmografía nacional, para su director e incluso para sus intérpretes, *Los olvidados* (1950), donde Luis Buñuel aporta su personal punto de vista sobre una ciudad cruel y cosmopolita. Esta obra, incomprendida en su momento,<sup>25</sup> en la que se muestran la marginación y como consecuencia la violencia juvenil, con escenas hiperrealistas filmadas principalmente en los rumbos de Nonoalco, fueron el vehículo para que Buñuel se concentrara en escenografías sórdidas y realistas de un desolado paisaje urbano.

Sin embargo, muy pronto la efervescencia de la vida urbana no entusiasmaba de igual forma. La ciudad terminó por desertar y aceptó su relegación a un ínfimo plano, como señala Ayala Blanco en la *Aventura del cine mexicano*, y añade: “El melodrama citadino eliminó la pluralidad de sus personajes y se asimiló, con grandes bienvenidas y vítores, al

---

<sup>23</sup> *El Suavecito* tuvo su origen en la película *Ángeles del arrabal* (Raúl de Anda, 1949) como un personaje secundario y debido a sus características y la buena interpretación que hizo del personaje el actor Víctor Parra, recibe la oportunidad de ser estelar en el filme de Méndez.

<sup>24</sup> Leopoldo Villarelo, “La noche avanza. Oscuridad, tugurios chinos y dobles jugadas”. *Diario FICCO*, 22 de febrero de 2009, pág. 5.

<sup>25</sup> “Cuando en noviembre de 1950 se estrenó *Los olvidados*, no pasó de la primera semana. Debieron mediar el escándalo del mexicanismo afrentado y el premio en el Festival de Cannes para que se le diera una nueva oportunidad con el público. Gustavo García y Rafael Aviña. *Op. cit.*, pág. 46.

Melodrama Común y Vulgar. Después de 1952 a nadie le interesaría indagar si la acción de una película sucede en la ciudad o no”.<sup>26</sup>

### 1.3.2 El melodrama mexicano y sus variantes

Pero no todo fue arrabal y pecado. Entre los géneros cinematográficos de esta época se incluyen, por ejemplo, el melodrama familiar en donde se retrata a una nueva clase media que como hemos visto, impuso en el país costumbres copiadas en gran medida del modo de vida norteamericano. Veremos a continuación algunos tipos de melodrama que se gestaron en México, principalmente el melodrama familiar y las variantes extremas en las que ubicamos las películas que son objeto de análisis en el presente trabajo.

Un género, tanto en la literatura como en los diversos medios audiovisuales, es una forma organizativa que caracteriza los temas e ingredientes narrativos elegidos por el autor. Cuando hablamos de géneros en el medio cinematográfico, nos estamos refiriendo a categorías temáticas estables, sometidas a una codificación que respetan los responsables de la película y que es conocida por sus espectadores.

Por lo común, suele identificarse como género cinematográfico un modo estereotipado de contar una película. Se trata de una fórmula con cualidades y personajes reconocibles, que permiten al espectador identificarse con ese relato y disfrutarlo en un grado aún más intenso, pues conoce las reglas que modulan todo aquello que se le cuenta desde la pantalla.

Si de estudiar los géneros cinematográficos se trata, es necesario analizar de forma simultánea las grandes temáticas fílmicas. Los recursos dramáticos resultan útiles para la reflexión sobre las formas de hacer cine –de igual forma los recursos épicos, poéticos, líricos y en general los literarios–, pero resulta provechoso profundizar en el hecho de que cada uno de los filmes del género cinematográfico que sea, resultan afines entre sí por elementos comunes y lo que resulta diferente son las características de las historias mismas, el estilo o el enfoque del realizador sobre sus contenidos históricos, sociales, ideológicos o fantásticos.

---

<sup>26</sup> Jorge Ayala Blanco. *La Aventura del Cine Mexicano*. México, Editorial Posada, 1985, págs. 130 y 131.

Como herramienta para clasificar la producción cinematográfica, los géneros se fundamentan en un tema, en una escenografía típica o en una tendencia de producción que distingue a cierta compañía. De acuerdo con este consenso, el espectador que se acerca al cine asume los rasgos originales de cada género, bien sea documental, cine de animación, experimental, melodrama, cine histórico, negro, cómico, terrorífico, de ciencia-ficción, fantástico, musical, de aventuras, bélico, *western* o erótico. En suma, dicho espectador emplea el género como un distintivo para elegir las películas que le resultan más atractivas.

Pero enfoquémonos en entender lo que es un melodrama. El guionista e investigador Xavier Robles, lo define como un:

[...] género dramático y cinematográfico que suplanta la realidad exaltando las pasiones humanas, la necesidad de purgación de las mismas y la redención de la culpa, imita a la tragedia, pero de manera menos profunda. Tiene su origen en obras que eran escenificadas con música. De aquí el prefijo *melo*.<sup>27</sup>

Si pudiéramos definir al cine nacional a partir de un género, este sería sin duda el melodrama. Nuestra cinematografía está conformada de una gran variedad de melodramas: rancheros, de suspenso, revolucionarios, eróticos, de lucha libre, urbanos, arrabaleros o familiares.

Fue en el siglo XIX cuando se comenzó a denominar melodrama a todas aquellas obras teatrales de corte folletinesco, en las que se presentaban situaciones dramáticas un tanto exageradas, con la finalidad de conmover más fácilmente al público, recursos que universalizó el cine y que desde entonces y hasta nuestros días aún se utiliza –baste mencionar como ejemplo las telenovelas–.

“Todo texto melodramático posee, por lo general, un argumento sentimental, una acción agitada e incluso violenta, y a su vez, personajes muy convencionales y, al fin, el triunfo de la virtud sobre la maldad”.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Xavier Robles. *Op. cit.*, pág. 229.

<sup>28</sup> Rafael Aviña. *Op. cit.*, pág. 133.



En la tragedia como tal, el espectador se identifica con la culpa, pero en el melodrama nos identificamos con la inocencia mancillada o en peligro, pero en el caso del melodrama mexicano el eje de acción está determinado por la piedad y el temor, el cual lleva al extremo las relaciones humanas, en particular las amorosas.

Los personajes suelen ser estereotipos, por ejemplo los hay bondadosos y heroicos como Marga López en *Salón México* (Emilio Fernández, 1948); también tenemos a los sensuales y eróticos como el personaje de Malena, interpretado por Rosa Carmina en *Percal* (1950) –serie compuesta por *El infierno de los pobres*, *Perdición de mujeres* y *Hombres sin alma*–, dirigida por Juan Orol; o son villanos de una crueldad inconcebible, como el personaje de Miguel Inclán, un padre marihuano y golpeador, en *Nosotros los pobres*. En el caso del héroe o la heroína atraviesan por varias pruebas de un destino terrible y hasta cierto punto siniestro, para que al final el bien se imponga al mal y los antagonistas reciban su merecido castigo.

### 1.3.2.1 El melodrama familiar

Ante las señales de una desintegración familiar y lo que implicaba los peligros de una vida moderna, muchos directores realizaron un tipo de películas más conservadoras en las que resaltaban los valores morales que sólo en familia se pueden generar y en las que era común ver reflejadas problemáticas tan diversas como la de los hijos que se ven seducidos por la parranda, hijas burócratas, esposos que ya no comen en casa sino en fuentes de sodas cercanas a sus trabajos o los matrimonios que sumergidos en la monotonía, daban origen a las “casas chicas”.

Para finales del cardenismo se realizaron películas que dieron la pauta para un desarrollo del melodrama familiar y que sentaron las bases para la creación de sus personajes y tópicos como “la madre con una capacidad de amar y sacrificarse y una abnegación sobrehumanas; el padre autoritario, a veces injusto, pero al final arrepentido; hijos inconscientes, rebeldes, que aprenden la lección dolorosamente”.<sup>29</sup>

En 1936 se produjeron tres melodramas que daban cuenta de lo antes referido: *El calvario de una esposa* y *Honrarás a tus padres* del director Juan Orol, y *Mater nostra* de

---

<sup>29</sup> Gustavo García y Rafael Aviña. *Op. cit.*, pág. 20.

Gabriel Soria. No obstante sería hasta 1941 que una película se convertiría en la base principal de este tipo de melodramas mexicanos, nos referimos a *Cuando los hijos se van* dirigida por Juan Bustillo Oro, en la que Sara García y Fernando Soler se establecerán como los padres institucionales del cine nacional.

Subsecuentemente, los valores tradicionales de la familia atacarían por todos los frentes. Tal es el caso de *La familia Pérez* (Gilberto Martínez Solares, 1948) interpretado por Joaquín Pardavé; Ismael Rodríguez, a partir de un caso real de secuestro, presenta *Ya tengo a mi hijo* (1946). No obstante, algunos directores prefirieron llevar la contraria al melodrama familiar, produciendo historias con temáticas muy particulares. Podemos mencionar *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), que presenta la transformación de una respetable dama de sociedad jalisciense en tratante de blancas, chantajeada por su nuera y víctima a la vez, interpretada por Ninón Sevilla.

En ese mismo año Roberto Gavaldón dirige *La casa chica*, un argumento de José Revueltas que propone como figura positiva a la amante (Dolores del Río) en este caso en el papel de víctima de la esposa (Miroslava) que justifica todas sus acciones en la legitimidad que le da un acta de matrimonio.

Otro tema recurrente en los melodramas familiares tiene que ver con el racismo, basta mencionar *Angelitos negros* (Joselito Rodríguez, 1948) para darnos una idea; esta película plantea la historia de una mujer rubia a la que le nace una hija mulata provocándole toda clase de sentimientos encontrados, principalmente de desprecio y rechazo, hasta que se descubren los parentescos ocultos: la verdadera madre de la mujer rubia es su nana de raza negra.

Pero quizás el tema más recurrente y exitoso de todos sea la maternidad, para ser más precisos el de la madre abnegada. Ya dábamos cuenta, a manera de antecedente, las películas que Juan Orol filmó en los años treinta, en donde presentaba el calvario de una madre que sufre todo tipo de humillaciones con tal de sacar adelante a sus hijos.

Otras actrices se sumaron a Sara García y Libertad Lamarque para conformar un grupo de protagonistas de este tipo de melodramas: Matilde Palou, Prudencia Grifell o Blanca de Castejón, que contribuyeron a beatificar la maternidad y a situar el 10 de mayo como fecha sagrada para los mexicanos. Melodrama y familia es el eje que mueve y sigue

moviendo la producción fílmica mexicana, un tema inagotable convertido en el pañuelo desechable de nuestras emociones y aspiraciones nacionales.

### 1.3.2.2 Variantes extremas en el melodrama mexicano

Si bien en esencia las películas que son motivo del presente trabajo las podemos catalogar como melodramas, es un hecho que existen ciertas características que pueden diferenciarlas entre la basta producción fílmica de los años del alemanismo. Por tal motivo, recurrimos a Xavier Robles que ha elaborado una nueva clasificación de los géneros cinematográficos. Ahora bien, consideramos que tanto *La diosa arrodillada* (LDA) como *En la palma de tu mano* (EPM)<sup>30</sup> son variantes extremas del melodrama mexicano, principalmente porque resultan trabajos magistrales de su director, que sentaron las bases de un cine inteligente y bien hecho.

El melodrama provoca en el espectador la imposición de un solo sentimiento que da la sensación de totalidad, por ejemplo: compasión, alegría por el triunfo, tristeza por la derrota, carencia de sentido del mundo, victoria de la justicia. Los protagonistas del melodrama generalmente poseen buenos sentimientos o propósitos a lo largo del relato; se enfrentan a la sociedad -simbolizada por antagonistas ignorantes, patanes o perversos- y suelen ser víctimas de circunstancias fatales que los llevan a sufrir cambios de fortuna y desventuras.

Partiendo de esta premisa, Robles clasifica el melodrama como ligero cuando los protagonistas tienen un final feliz, y grave o profundo, si el final es amargo. De aquí que consideremos que, de acuerdo a esta clasificación, los dos melodramas de Gavaldón elegidos son graves o profundos, ya que tanto en LDA como EPM, los finales distan mucho de ser felices, son más bien amargos, tristes e irónicos.

Un buen final de melodrama profundo termina con la imposibilidad, la mala suerte, la vida que es así y no se puede modificar (es decir, la derrota nunca moral del protagonista) o aún con la muerte misma. Poco se podrá hacer en contra de esa lápida que los personajes de melodrama profundo cargan encima

---

<sup>30</sup> Debido a que a partir de este párrafo se hará mención constante de los dos melodramas de Roberto Gavaldón elegidos para el presente trabajo –*La diosa arrodillada* y *En la palma de tu mano*– se hará uso de las siguientes abreviaturas: LDA y EPM, respectivamente.

y que se llama fatalidad y culpas no asumidas, pues su objetivo esencial es reforzar la autoestima social lavando las culpas propias y ajenas.<sup>31</sup>

Los protagonistas del melodrama profundo sufren, desde el inicio de la trama, un cambio violento en su cotidianeidad. Puede ser la pérdida de un ser querido, el sufrimiento de alguna desgracia y el consecuente deseo de resarcimiento, o incluso pueden ser víctimas de alguna conspiración, lo cual los hace plenamente identificables con el espectador, además de proveer una necesidad dramática para el o la protagonista.

La mayoría de las veces estos protagonistas tienen un carácter resuelto, apasionado e inteligente. Esto les permite avanzar paso a paso, hasta que consiguen el fin deseado (cualquier meta, venganza y hasta algún padecimiento). De igual forma poseen diferentes trayectorias: “pueden ser ascendentes y positivas, como en el melodrama épico o histórico, o positivas y descendentes, como en algunos melodramas pasionales, aunque los protagonistas del melodrama pasional también pueden tener trayectorias negativas y descendentes [...]”.<sup>32</sup>

Existe una tendencia de sobrescribir los diálogos en los melodramas profundos, tal como un actor suele sobreactuar un personaje. Esta exageración por parte de los escritores tiene la finalidad de manipular los sentimientos y emociones del espectador, así como de trastocar la realidad y volverla aparentemente más humana y comprensible para el público, quien de esa manera concibe menos sentimientos de culpa a raíz de los temas profundos en los que incide este tipo de melodrama.

Xavier Robles señala que con el melodrama profundo se logra la redención del espectador y por ende de la sociedad, ya que en el melodrama grave o profundo no hay más culpable que la vida, que es como es y no puede ni debe cambiarse, aun cuando exista una toma de conciencia que permita suponer nuevas y futuras luchas.

Entre los componentes del melodrama profundo encontramos el melodrama pasional, el cual permite que exista una suplantación de la realidad y se instaure un juego de emociones a partir de un triángulo amoroso, donde la pasión juega un papel determinante en el relato.

---

<sup>31</sup> Xavier Robles. *Op. cit.*, pág. 154.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pág. 180.

En el melodrama pasional, los protagonistas suelen ser personajes complejos que exponen la parte más oscura del ser humano, con trayectorias negativas y descendentes, en las que la pasión los conducirá inevitablemente a la muerte, la cárcel o a la destrucción. Por sus características, el melodrama pasional presenta semejanzas con el *film noir* en el que los protagonistas son antihéroes y *femmes fatales*.

Filme noir significa cine negro, lo cual tiene que ver con el contenido oscuro, sórdido, desolador de la obra; con su estética de espacios urbanos y nocturnos, filmados en blanco y negro; con su atmósfera de callejones, terrenos baldíos, edificios abandonados; con sus protagonistas duros, escépticos, irónicos, que no solo saben usar el revólver, sino que también son capaces de pasiones secretas, aunque casi nunca externen sus sentimientos; con esas mujeres fatales, inteligentes, ambiciosas, calculadoras, que saben dominar al protagonista, confundirlo y desviarlo de sus objetivos. Es un cine que muestra el desencanto social y la pérdida y decadencia de los valores en el mundo.<sup>33</sup>

La conformación de los triángulos amorosos se da entre los protagonistas –los amantes– y un tercer personaje que puede ser cómplice o víctima de éstos y que por lo regular resulta ser novio(a), esposo(a) o amante del personaje insertado en medio del triángulo pasional y que no necesariamente tiene un desenlace trágico.

En este tenor podemos identificar en los melodramas de nuestro análisis a los integrantes de los triángulos amorosos, por ejemplo en LDA se presenta a Antonio Ituarte (Arturo de Córdova), su amante Raquel Serrano (María Félix) y su esposa –la víctima– Elena (*Charito* Granados); en el caso de EPM tenemos incluso dos triángulos amorosos, por una parte a Jaime Karín (Arturo de Córdova), su amante Ada Romano (Leticia Palma) y la pareja de él Clara Stein (Carmen Montejo) y en el otro, el tercero en discordia resulta León (Ramón Gay), quien mantiene una relación amorosa con su tía política Ada.

Existen personajes secundarios en los melodramas pasionales que cumplen diversos roles en las historias y que aparecen en la parte media o al final del filme. Éstos pueden ser pretendientes, policías o abogados.

---

<sup>33</sup> Xavier Robles. *Op. cit.*, pág. 206.

Los escenarios y ambientes que más se presentan en este tipo de melodrama profundo, resultan ser aquellas en las que tienen verificativo la pasión de los amantes, por ejemplo la habitación de alguno de los protagonistas o cuartos de hotel, pero también en las que se trasladan los protagonistas, como ciudades cercanas, lugares solitarios, bares y ambientes decadentes.

De acuerdo a estas características, los dos melodramas de Gavaldón presentan variadas escenas en hoteles de lujo donde se encuentran los amantes: en LDA María Félix ocupa una suite de lujo del Hotel Reforma;<sup>34</sup> en EPM la protagonista femenina –Leticia Palma– vive en una amplia y elegante suite del Hotel Del Prado. En ambos casos los amantes se reúnen también en lugares alejados de la ciudad, para que sin testigos de por medio, realicen planes para su futuro o incluso se cometan crímenes como en EPM. De igual forma los filmes contienen escenas en un bar y en un cabaret.

Derivado del melodrama grave o profundo, Robles incluye los llamados géneros del lado oscuro de la sociedad, que tienen su origen en el género policiaco y el género de gánsters de los años treinta, que influenciados por el melodrama presentan la lucha de buenos contra malos, mediante balaceras por las calles de las ciudades más populosas de los Estados Unidos.

Ahora bien, el entorno del crimen conlleva al de las leyes y de la justicia, por lo que otra variante del melodrama profundo y en específico de los géneros del lado oscuro de la sociedad, sea el que se constituye por películas de juzgado o tribunales, cuyo escenario natural es la corte pública y paralelamente la cárcel, el barrio y los espacios en donde tienen verificativo los hechos delictivos.

Diversos *thrillers*, melodramas e incluso comedias incluyeron como parte importante de sus argumentos, escenas en juzgados, las cuales son presentadas con una notable influencia teatral donde los personajes que se destacan son los abogados y los fiscales que se confrontan para que los jueces dicten su veredicto y que los directores aprovechan para utilizar abiertamente los recursos del melodrama. Otros personajes imprescindibles son el juez, los testigos, los agentes de la policía y por supuesto los acusados.

---

<sup>34</sup> Este hotel fue diseñado por Mario Pani, inaugurado en 1936. Fue el primer hotel de México que contaba con habitaciones con baño (por lo general los hoteles de esa época contaban con baños comunitarios en cada piso), lo que lo convirtió en su momento en uno de los más lujosos de la ciudad.

Tanto en LDA como EPM llegan a sus desenlaces con secuencias realizadas en espacios carcelarios o de impartición de justicia. En LDA, el personaje de Arturo de Córdova es acusado de asesinar a su esposa y se encuentra encarcelado mientras se comprueban los hechos y se le puede condenar o declarar inocente. En EPM al protagonista masculino le requieren asista a la delegación de policía para la identificación de un cadáver, hecho que lo envuelve en sus propias mentiras para finalmente delatar sus crímenes.

Ante estos postulados de Robles, podemos sugerir que los dos melodramas en cuestión pueden ser clasificados como melodramas graves o profundos, con características del melodrama pasional, film noir, los géneros del lado oscuro de la sociedad o como hemos optado por señalar: variantes extremas del melodrama mexicano.

Por otro lado, Ariel Zúñiga en su libro *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón*,<sup>35</sup> expone que este director es creador de antihéroes, de antiheroínas, y que esta circunstancia se opone a la esencia del melodrama. Sin embargo, su obra cinematográfica denota su gusto por el secreto, por el misterio, por el enigma, su paradójica sumisión a la fatalidad, justificada por la creencia de que nada sucede por casualidad. Y al respecto añade, apoyado en una cita de Peter Brooks:

Puede decirse que en Gavaldón el melodrama no es tema o conjunto de temas, la vida del drama *per se*, sino más bien melodrama como modo de concepción y expresión, como un cierto sistema de ficción para dar sentido a la experiencia, como un campo semántico de fuerza, en el cual el melodrama existe, ampliamente, para localizar y articular la moral oculta, antes que nada drama de identidad, de ahí que se pueda invertir o subvertir, lo que está incluido en él como fenómeno.

---

<sup>35</sup> Ariel Zúñiga. *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. México, El Equilibrista, 1990, pág. 9.

## 2. LA SUMA PERFECTA: UN DIRECTOR, UN ACTOR Y DOS MELODRAMAS

Roberto Gavaldón dirigió en total cuarenta y siete largometrajes a lo largo de más de treinta años de vida profesional.<sup>36</sup> A continuación abordaremos aspectos biográficos, a la par que señalaremos aquellos acontecimientos determinantes de su legado fílmico. De igual forma daremos cuenta de la vida y obra de un actor, Arturo de Córdova, quien participó en más de un centenar de películas en México y en algunos países de Hispanoamérica. El trabajo conjunto de estas dos personalidades de la cinematografía nacional, como si se tratase de una operación matemática, dan la suma perfecta, los dos melodramas que nos ocupan en la presente investigación: *La diosa arrodillada* y *En la palma de tu mano*.

### 2.1 Roberto Gavaldón, el ogro que hacía cine

Fuerte, duro, seco, autoritario es como muchos técnicos y actores recuerdan a Roberto Gavaldón, al que bautizaron como el Ogro, pero de quien reconocen que por su gran calidad y dedicación, tolerar su carácter era un precio que valía la pena pagar. Roberto Gavaldón Arbide, su hijo, cuenta que ir a los sets de filmación resultaba tan dramático como ir a un velorio, donde había tal silencio que podía oírse el zumbido de una mosca al volar, donde todos trabajaban porque gracias a la disciplina impuesta, sabían lo que debían hacer.



Sus admiradores destacan la refinada calidad de sus imágenes, su impecable manejo de la cámara, y su inclinación hacia temáticas oscuras y personajes atormentados. "Roberto Gavaldón fue un consumado profesional del cine mexicano, un artista que imprimió su amplio conocimiento de la artesanía del cine a una gran variedad de estilos y géneros".<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Ver el Anexo 1. Filmografía de Roberto Gavaldón Leyva.

<sup>37</sup> Richard Peña, *Wounded pride, simmering passion: Roberto Gavaldón*. México, Film Festival FICCO-Cinemex, Film Society of Lincoln Center, 2008, pág. 1.



El crítico e investigador cinematográfico David Ramón, se expresa así de Gavaldón:

Es un gran estilista filmico mexicano, el que mejor ha dominado la forma, aunque siempre al servicio del contenido. México tiene en su cine un espejo, o mejor dicho, un juego de espejos, por lo que es perfecta la definición que le da Ariel Zúñiga, otro cineasta que es quien mejor lo ha estudiado: *El arte de Gavaldón es esencialmente el de la repetición*. Cineasta elegantemente austero, casi abstracto, con un tono enigmático; su cine tiene mucho que ver con el cine negro norteamericano, pero es esencialmente nuestro eterno espejo de obsidiana con el filmico.<sup>38</sup>

Roberto Gavaldón Leyva nació en Ciudad Jiménez, Chihuahua, el 7 de junio de 1909. No obstante vivió poco tiempo en su ciudad natal, ya que debido al final del régimen porfirista y las consecuentes confrontaciones de las tropas revolucionarias en busca de tomar el control de diversas ciudades del norte del país, obligó a sus padres a mudarse a Torreón, Coahuila, donde Roberto pasó su infancia y cursó sus primeros estudios.

Si bien el situarse en Torreón resultó la mejor opción, porque era considerada una de las ciudades más importantes de la región por esa época, finalmente Roberto y su familia se establecieron en la ciudad de México en 1919, tras la muerte de doña Enriqueta Leyva, su madre.

Los mexicanos, cansados de la guerra revolucionaria, confiaban en la eventual estabilidad política que brindaba el gobierno constitucionalista, en ese ambiente de un incipiente nacionalismo, Gavaldón estudió la preparatoria. “Por esos años ingresó al área administrativa del cuerpo de policía de la ciudad, institución donde desarrolló 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”.<sup>39</sup>

Hacia 1926 convenció a su padre para que lo enviara a Los Ángeles, California, donde vivían algunos parientes, con la finalidad de estudiar arquitectura y odontología. Es un hecho que finalmente la arquitectura le brindó las bases para concebir una estética que habría de plasmar en toda su obra cinematográfica.

---

<sup>38</sup> David Ramón. “Los cinco directores más mencionados”. *Somos uno*, 1994, Año 5, N° 100, pág. 58.

<sup>39</sup> Fernando Mino García. *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*. México, UNAM, Miradas en la oscuridad, 2007, pág. 36.

La necesidad de obtener dinero para su manutención y estudios, lo lleva a conseguir trabajo como extra en los estudios de Hollywood, en donde comenzaban a filmar películas en español, protagonizadas por actores famosos de España y algunos mexicanos. Fue entonces que coincidió con diversos connacionales que, como él, se interesaban en el cine, como es el caso de Emilio Fernández y Chano Urueta.

Regresó a México en 1932 y aunque lo invitaron a seguir participando como extra en algunas películas, no obstante, según sus propias palabras, se sentía un poco ridículo actuando y fue entonces cuando se interesó en la parte técnica. En 1933, participó como extra en películas como *Almas encontradas* (Rafael J. Sevilla) y *El prisionero trece* (Fernando de Fuentes).

A partir de 1936 desarrolló un intenso aprendizaje como asistente al lado de algunos de los directores de más renombre en aquellos años. “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 tres llegué a co-director, iniciaba yo a los directores nuevos y llevaba ese crédito en el filme”.<sup>40</sup>

Demostró su saber hacer con Gabriel Soria, a quien consideró su maestro, en *¡Ora Ponciano!* (1936), *La bestia negra* (1938), *Mala yerba* (1940) o *Casa de mujeres* (1942), entre otras. También le reclamó Chano Urueta para *Jalisco nunca pierde* (1937) y *El conde de Montecristo* (1941) y Alberto Gout quien, además de tenerle en *Su admirable majadero* (1938), le dio la oportunidad de ser coguionista de *Café Concordia* (1939).

A lo largo de toda una década, intervino en más de treinta películas como ayudante de dirección, lo que le significó adquirir una experiencia que no tardó en aplicar desde un puesto de mayor relieve. En 1943 comenzó a codirigir algunas películas como *Las calaveras del terror*, con Fernando Méndez; *Tormenta en la cumbre*, con Julián Soler, y *Naná*, con Celestino Gorostiza. Estos filmes le animaron a abordar su primera obra como director en 1944, para lo cual eligió el texto de Vicente Blasco Ibáñez, *La barraca*, el cual fue adaptado por Tito Davison junto con Libertad, la hija del autor.

---

<sup>40</sup> Eugenia Meyer, coord. *Testimonios para la historia del cine mexicano*. México, Cineteca Nacional, Tomo VII, 1976, pág. 73.

Para Eduardo de la Vega Alfaro, ninguna película mexicana ambientada en España ha alcanzado las virtudes de autenticidad y rigor de puesta en escena de la opera prima de Gavaldón, ya que logró llevar a la pantalla, de manera tan atinada como justa, la atmósfera social y cultural de la Valencia decimonónica en la que se desarrolla la trama.<sup>41</sup>

Este proyecto, inevitablemente, se convirtió en una de las más relevantes iniciativas del exilio español, pues Gavaldón se rodeó de un elevado número de profesionales que, tras finalizar la contienda española, estaban afincados en México. Los resultados artísticos de la obra fueron respaldados por la obtención de diez Arieles –los premios al cine mexicano que se entregaron por primera vez en mayo de 1947–, entre ellos a la Mejor Película y al Mejor Director.<sup>42</sup>

En la primera época de la entrega de los Arieles, se consideraba el año en el que las películas eran exhibidas y no su año de producción, es por eso que *La barraca*, estrenada en 1945, participó y fue premiada en la primera entrega que consideró las producciones de 1945 y 1946.

Ya hemos mencionado que debido a la Segunda Guerra Mundial, se dieron condiciones favorables para un auge en la producción fílmica en nuestro país. Es así que en 1945 Gavaldón dirige tres películas, *Corazones de México*, *Rayando el sol* y *El socio*, con lo que fortalece su prestigio como realizador.

En ese mismo año una guerra distinta se comenzó a gestar en el ambiente cinematográfico mexicano. Diversos actores, técnicos y directores buscando mejoras en sus condiciones de trabajo, dieron origen en el mes de marzo al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

Personalidades como Jorge Negrete, Mario Moreno *Cantinflas*, Andrés y Julián Soler, Carlos López Moctezuma o Gabriel Figueroa, integraron el Comité Ejecutivo Central del STPC, en el cual Roberto Gavaldón fue nombrado Secretario de asuntos técnicos y tiempo después ocupó la Secretaría General de la Sección de Directores, una de las seis que integraron la organización sindical referida.

---

<sup>41</sup> Ver Pronósticos para la Asistencia Pública. *Roberto Gavaldón. Director de cine*. México, Ediciones Absaroku, 1996, pág. 31.

<sup>42</sup> Yolanda Campos García, Ma. del Carmen Figueroa Perea, Nora Judith Núñez Carranza y Ernesto Román Pérez. *Premio Ariel*. México, IMCINE y Cineteca Nacional, 1994.

Durante el alemanismo, Gavaldón ya era considerado uno de los más afamados directores nacionales, junto con Emilio Fernández, talentoso director de carácter explosivo y Julio Bracho, quien pese a su prestigio intelectual, su fuerte no era la taquilla. Gavaldón “resultaba más maleable, más a tono con los intereses burgueses de la industria cinematográfica. No obstante (y es la clave para entender el germen transgresor de su obra), devuelve la imagen cruda, como un espejo que se empeña en recalcar la fealdad”.<sup>43</sup>

En ese tiempo, además de desarrollar tareas de director, comenzó a involucrarse más como guionista e inició una trayectoria que no estuvo exenta de polémica, tanto por el estilo que impregnó a su trabajo creativo como por algunos controvertidos planteamientos, en especial por la forma en que abordó el melodrama en diversas películas de su filmografía.

Al respecto Gavaldón decía que:

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; y hay de distintos tipos, incluso el que se dirige hacia bromas de mal gusto; en fin, tiene una categoría, que en cinta es más directo, más puro; yo he hecho de todo, he tocado todos los temas, no me he encasillado nunca.<sup>44</sup>

Entre los aspectos que más se le reconocen a Gavaldón está su vinculación con artistas e intelectuales, lo que se denota en lo elaborado de sus trabajos cinematográficos, un cine inteligente, novedoso y propositivo. Fue amigo desde la infancia de Salvador Novo – cuando realizaron sus estudios primarios en Torreón–, y admiraba a José Clemente Orozco, quien influyó en la composición plástica de algunas de sus películas.

En 1946 a partir de la realización de *La otra*, se lleva a cabo una de las acciones más fructíferas en la obra de Gavaldón. El escritor duranguense José Revueltas da inicio a una serie de colaboraciones con el director para la adaptación de argumentos que habrían de convertirse en muchas de sus más reconocidas películas.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Fernando Mino García. *Op. cit.*, pág. 36.

<sup>44</sup> Eugenia Meyer, coord. *Op. cit.*, pág. 77.

<sup>45</sup> Además de *La otra*, Revueltas participó en *A la sombra del puente* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *La casa chica* (1949), *Rosaura Castro* (1950), *Deseada* (1950), *En la palma de tu mano* (1950), *La noche avanza* (1951), *El rebozo de Soledad* (1951), *Las tres perfectas casadas* (1952), *Sombra verde* (1954) y *La escondida* (1955).

Revueltas se inició como adaptador cinematográfico en 1944, habiendo sido militante en variadas organizaciones de izquierda y después de que el Partido Comunista Mexicano lo expulsara de sus filas. Gavaldón manifestó ser admirador de la ideología del escritor, con quien hizo varias adaptaciones y con quien mantendría una gran amistad.

Un relato del escritor norteamericano Rian James permitió a Revueltas demostrar su enorme creatividad en *La otra*. Por su parte Gavaldón pudo imprimirle a ésta, su cuarta película, toda la sofisticación y refinamiento del cine negro que había visto en los trabajos realizados en Hollywood –por directores como Otto Preminger o Alfred Hitchcock– y apoyado por el ambiente al puro estilo expresionista logrado por el fotógrafo Alex Phillips.

*La otra* es un “retrato de la sicopatología (angustia, obsesión necrofilica, esquizofrenia) que termina por dominar la mente del personaje protagónico: *María*, una humilde manicurista a la vez víctima y victimaria de su millonaria hermana gemela”.<sup>46</sup>

Nuevamente la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1947 volvía a reconocer a Gavaldón<sup>47</sup> nominando este trabajo en diferentes categorías tales como mejor película, director, adaptación, fotografía, música, actuación femenina y coactuación masculina. Sólo Revueltas obtuvo el Ariel.

*La otra* obtuvo tres premios internacionales en festivales españoles, pero el principal reconocimiento se lo dio el público al permanecer durante cinco semanas en el cine Olimpia de la ciudad de México, lo que significó que la calidad no estaba peleada con los intereses mercantiles, como con la producción de “churros”, mencionada con anterioridad.

También en 1946 realizó *A la sombra del puente*, producida por la Ramex, filial de la compañía hollywoodense RKO y basada en la obra de teatro *Winterset* de Maxwell Anderson. La película presentaba las luchas proletarias que provocaron la nacionalización de los transportes ferroviarios durante el periodo cardenista, aspectos que debieron resultar del interés de Revueltas –que estuvo involucrado con el movimiento obrero en la

---

<sup>46</sup> Pronósticos para la Asistencia Pública, *Op. cit.*, pág. 35.

<sup>47</sup> En la entrega del Ariel de 1947, además de *La otra*, fueron reconocidas con nominaciones *El socio* (que obtuvo el premio para Beatriz Ramos, en la categoría de Papel incidental femenino) y *Rayando el sol*.

etapa histórica que refiere la película-, por lo que decidió participar en la construcción del guión de manera conjunta con el poeta Salvador Novo.

Gavaldón trabajó con algunas de las más prestigiosas estrellas mexicanas de la época y gracias a su experiencia y bien logrado oficio, hizo actuar a algunas otras para contribuir con trabajos memorables en la historia del cine mexicano. A lo largo de los años, Gavaldón dirigió a María Félix y Arturo de Córdova (*La diosa arrodillada; Miércoles de ceniza*, 1958), Dolores del Río (*La otra, La casa chica; Deseada*, 1950; *El niño y la niebla*, 1953), Pedro Armendáriz (*La noche avanza, Rosaura Castro, El rebozo de Soledad*), Libertad Lamarque (*Acuérdate de vivir*, 1952; *Historia de un amor*, 1955; *Los hijos que yo soñé*, 1964) o Ignacio López Tarso (*Macario*, 1959; *Rosa Blanca*, 1961; *Días de otoño*, 1962).

En 1947 y 1949 filma *Casanova aventurero (Adventures of Casanova)* y *Han matado a Tongolele*, respectivamente –dos películas que Eduardo de la Vega Alfaro considera menores–.<sup>48</sup> No obstante, la primera fue una producción norteamericana realizada en nuestro país, y la segunda tuvo el propósito de convertir en estrella cinematográfica a la bailarina Yolanda Montes –quien gozaba de buena popularidad por sus presentaciones en el teatro Follies–, para lo cual Gavaldón realizó un trabajo destacable en la filmación de estupendos cuadros de baile.

Cuatro producciones confirmaron su prestigio ante el público y los críticos: *Rosaura Castro, Deseada, En la palma de tu mano* y *Mi vida por la tuya* (filmada en Argentina). En el cine de Gavaldón las representaciones de lo rural o lo urbano comparten la misma vocación melodramática y el mismo acento en cuanto a la construcción de personajes; el campo era para él sólo un escenario donde filmaba sus películas, pero nunca un género.

En este tenor, Fernando Mino en su libro *La nostalgia de lo inexistente* señala que “quizá por eso fue tardío su inicio en la dirección: esperó a que pasara la moda de la comedia ranchera; quizá por eso abandonó el campo por un lustro luego de dirigir *Rayando el sol* (1945) y sólo volvió cuando estuvo listo para aplicar la estética del claroscuro en *Rosaura Castro* [...]”.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Pronósticos para la Asistencia Pública, *Op. cit.*, pág. 40.

<sup>49</sup> Fernando Mino García. *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*. México, Cineteca Nacional e IMCINE, 2011, pág.48.

*Rosaura Castro* es al cine lo que *Pedro Páramo* a la literatura. Una de las mejores obras del realizador que está soportada en un lenguaje cinematográfico sobrio y depurado, que si bien tiene toques del *western* norteamericano, para Fernando Mino la película está realizada bajo la estética y la lógica del cine negro.

Como resultado del enorme éxito que le generó *En la palma de tu mano* –cinta que obtuvo ocho de los once Arieles a los que estuvo nominada en 1952–, dirige *La noche avanza* (1951), ambas basadas en argumentos de Luis Spota. Esta última da cuenta del submundo del hampa capitalina y de la corrupta atmósfera de los apostadores de frontón, protagonizada por Pedro Armendáriz como un pelotari ególatra y explotador de todo tipo de mujeres.

Se suma a su filmografía *El rebozo de Soledad*, una producción del STPC y la Cinematográfica Televoz (dirigida por Miguel Alemán Velasco, hijo del entonces presidente de México), una nueva incursión de Gavaldón en el cine rural, así como la primera colaboración con el cinefotógrafo Gabriel Figueroa.<sup>50</sup>

Vendrían después en 1952 *Acuérdate de vivir*, protagonizada por Libertad Lamarque y *Las tres perfectas casadas*, filme que se caracteriza por ser “una sugerente crítica a la hipocresía imperante en el seno de las familias burguesas surgidas como consecuencia del proyecto modernizador del régimen alemanista”,<sup>51</sup> con guión de Revueltas, Mauricio Magdaleno y el propio Gavaldón.

Sus producciones del año siguiente fueron: *Camelia*, que significó el regreso al cine nacional de María Félix, quien en una ausencia de cuatro años había realizado diversas películas en España, Italia y Argentina; *El niño y la niebla*, adaptación de la exitosa puesta en escena de Rodolfo Usigli, protagonizada por Dolores del Río y con una estilizada fotografía de Gabriel Figueroa, y *El pequeño proscrito* (*The Littlest Outlaw*), filmada en México y producida por la afamada empresa norteamericana Walt Disney.

---

<sup>50</sup> Cabe señalar que esta película se destaca también por los logros técnicos, particularmente por la secuencia de la violación cometida al personaje interpretado por la actriz Stella Inda, enfatizada por un paneo de 360 grados, insólito en el cine de la época.

<sup>51</sup> Pronósticos para la Asistencia Pública, *Op. cit.*, págs. 56-57.

En *La escondida* -su primer melodrama producido en color-, Gavaldón contó por última vez con la colaboración de Revueltas, quien realizó la adaptación de la novela homónima de Miguel Nicolás Lira. Esta cinta fue estelarizada por una pareja célebre del cine mexicano, María Félix y Pedro Armendáriz, y que relataba la lucha de los zapatistas contra la dictadura porfiriana y el gobierno maderista.

Un producto singular de Gavaldón fue la trilogía sobre un bandolero sinaloense interpretado por Antonio Aguilar en 1957: *Aquí está Heraclio Bernal*, *La venganza de Heraclio Bernal (El rayo de Sinaloa)* y *La rebelión de la sierra (La ley de la sierra o el ocaso de Heraclio Bernal)*.

A la par que se produjeron *Flor de mayo* (1957) y *Miércoles de ceniza* (1958), Gavaldón se desempeñaba como Secretario General del STPC, lo que le permitió postularse y hacer campaña para ser elegido como diputado federal. Con el inicio del sexenio de Adolfo López Mateos, asumió su cargo para la XLIV Legislatura y en consecuencia ante una inevitable etapa de crisis en el cine nacional, fue comisionado junto con los juristas Antonio Castro Leal y Macrina Rabadán para la elaboración de una iniciativa de Ley Cinematográfica que habría de suplir a legislación fílmica decretada por Alemán.

Gavaldón pudo realizar dos películas mientras se concretaba dicha ley. *Macario* (1959) y *El siete de copas* (1960) –basada en un argumento de Ricardo Garibay–. *Macario*, adaptación de un relato de Bruno Traven inspirado en una fábula de los hermanos Grimm, interpretada por Ignacio López Tarso y Pina Pellicer, fotografía de Gabriel Figueroa, escenografía de Manuel Fontanals, le significó un enorme éxito comercial (permanencia de 14 semanas en su cine de estreno).

Además con esta película estableció un récord al recibir un total de doce premios internacionales, entre los cuales se destacan el premio a la mejor fotografía en el Festival de Cannes, el premio a la mejor actuación masculina en el Festival Internacional de Cine de San Francisco y la nominación al Óscar como mejor película extranjera, primera distinción de la Academia de Ciencias y Artes de Hollywood a una cinta mexicana.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Ernesto Román y Maricarmen Figueroa Perea. *Premios y distinciones otorgados al cine mexicano. Festivales Internacionales 1938 - 1984*. México, Cineteca Nacional. Documentos de Investigación N° 3, 1986.



La Iniciativa de Ley Cinematográfica presentada por Gavaldón, Castro y Rabadán, recibió severas críticas del gremio cinematográfico y cultural y en noviembre de 1969 el Senado de la República decidió congelarla. Sin embargo, Gavaldón continuó con sus trabajos legislativo y sindical y con el patrocinio de Cinematográfica Latinoamericana (CLASA) dirigiría dos historias más a partir de textos de Traven, *Rosa Blanca* (1961)<sup>53</sup> y *Días de otoño* (1962).<sup>54</sup>

El amplio repertorio de Gavaldón tuvo un trasfondo común: el melodrama social, revolucionario, con ambientes folclóricos sobre cierta mitología artística. Se le recriminó, en muchos casos el haberse mantenido al margen de las exigencias de las historias que tuvo entre sus manos; en este sentido, sorprendió enormemente en la etapa final de su carrera que una película como *El gallo de oro* (1964), para la que contaba con un argumento de Juan Rulfo y con la colaboración en el guión de miembros destacados de la vanguardia literaria, como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, no lograra convertirse en todo un éxito.<sup>55</sup>

Para Eduardo de la Vega Alfaro el problema radicó en “el *miscast* de sus protagonistas, la saturación de canciones típicas de la época y ante todo, la incapacidad del relato para recrear en pantalla la densidad del universo rulfiano, implícito en la idea original”.<sup>56</sup>

Durante la filmación de esta película, Gavaldón sufrió un desprendimiento de retina, lo que le obligó a estar alejado de la producción por más de cuatro años, mismos en los que se profundizó la crisis de la industria fílmica nacional y en los que se hicieron necesarios una reestructuración y la inclusión de una nueva generación de cineastas.

---

<sup>53</sup> Una especie de epopeya nacionalista ambientada en la época previa de la expropiación petrolera decretada por Lázaro Cárdenas (1938) y que de alguna manera tenía ciertos paralelismos con las acciones del régimen de López Mateos, quien había nacionalizado la industria eléctrica, y con ideas antimperialistas que estaban muy presente en Latinoamérica tras el triunfo de la Revolución cubana. La película fue sorprendentemente prohibida y no pudo verse en México hasta 1972; su estreno no descubrió las razones que motivaron su censura.

<sup>54</sup> Un drama intimista estelarizado por Pina Pellicer, que según Fernando Mino “encuentra nuevos caminos para contar una historia, en atmósfera sombría y sobria y un ritmo aletargado que en mucho recuerdan a la Nueva Ola francesa”. Ver *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*. México, UNAM, Miradas en la oscuridad, 2007, pág. 45.

<sup>55</sup> Sobre todo un éxito comercial significativo para CLASA Films Mundiales y Manuel Barbachano Ponce –socio de ésta y productor de dicha película–. No obstante *El gallo de oro* ganó cuatro Diosas de Plata, premios instituidos por los Periodistas cinematográficos de México (PECIME), en el periodo en que fueron suspendidos los Arieles por problemas de organización de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas (1958-1972).

<sup>56</sup> Pronósticos para la Asistencia Pública, *Op. cit.*, pág. 76.

En 1969, después de *Figuras de arena*, llevó a cabo dos filmes más: *La vida inútil de Pito Pérez*, una versión del libro homónimo de José Rubén Romero, y *Doña Macabra* (1971), una cinta de humor negro con argumento de Hugo Argüelles –quien sería el colaborador más asiduo en esta etapa–. Vendrían dos coproducciones hispano-mexicanas filmadas en España: *Don Quijote cabalga de nuevo* (1972), con la participación de Mario Moreno *Cantinflas* y *Un amor perverso (La madrastra)*, 1974), Amparo Rivelles.

Entre 1975 y 1977 en el marco de la estatización de la industria fílmica de nuestro país generado a finales del sexenio de Luis Echeverría Álvarez, Gavaldón filmó las cuatro películas que significarían el final de su carrera cinematográfica: *El hombre de los hongos* (1975), *La playa vacía* (1976), *Las cenizas del diputado* (1976) y *Cuando tejen las arañas* (1977).<sup>57</sup>

Gavaldón no vio con buenos ojos las decisiones gubernamentales que colocaron al frente de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) a Margarita López Portillo (hermana del presidente de la república en ese momento). Su rebeldía ante estos acontecimientos impidió que su carrera tuviera un final digno. Tenía preparados al menos tres argumentos *Los bajos fondos*, basado en un relato de Máximo Gorki, *Carmen Serdán* y *La huelga de Río Blanco*, ambas planteadas para ser filmadas como grandes épicas, las que requerían de altos presupuestos.

En 1981, Ramón Charles Perles, asesor de RTC, anunció la inversión estatal para la realización de diversas películas, entre ellas *Carmen Serdán*, sin embargo nunca se filmó. Retirado, Gavaldón vio como las inversiones se daban el cine de ficheras y albures y seguramente tuvo que resignarse a no dirigir más.

En mayo de 1983 fallece su esposa Emma Arbide, mientras él padece de arteriosclerosis que paulatinamente provoca la disminución de su fortaleza física. En agosto de 1986 la Cineteca Nacional dio a conocer que le sería entregada a Gavaldón, la medalla Salvador Toscano, al mérito cinematográfico, sin embargo, no pudieron entregársela en vida, debido a que su deceso se suscitó el 5 de septiembre, a tan sólo unos días de llevarse a cabo la ceremonia a la cual había confirmado su asistencia.

---

<sup>57</sup> Tras encabezar por última vez la Sección de Directores del STPC, dirigió su último trabajo, sustituyendo al director que originalmente lo haría, Francisco del Villar, quien había sido nombrado director de la Corporación Nacional Cinematográfica y de los Trabajadores (CONACITE II). A falta de trabajo en el sector privado, Gavaldón aceptó filmar en condiciones adversas, con un guión mal trabajado, un presupuesto insuficiente y actores inadecuados.

De manera discreta se dio a conocer el suceso, a petición del propio Gavaldón. Por el contrario, la prensa y diversas instituciones se enfocaron en reconocer la vida y obra de Emilio Fernández, fallecido en agosto de ese año.

Tomás Pérez Turrent, a propósito de la muerte de Gavaldón, declaró que él sí fue un cineasta clásico, formado en el clasicismo y siempre fiel a sus principios, tales como la claridad, la armonía, el equilibrio, la invisibilidad de la técnica y el aparato cinematográficos. Incluso uno de sus más duros críticos, Jorge Ayala Blanco, en la revista *Siempre* se expresó así del cineasta:

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, entre los que alguna vez nos contamos.<sup>58</sup>

## 2.2 Arturo de Córdova, un galán atormentado

Siendo el objetivo central de este trabajo, identificar el proceso de autodestrucción del protagonista masculino en LDA y EPM, resulta necesario en este punto abordar los datos biográficos y filmográficos del actor que los interpretó: Arturo de Córdova. Cabe señalar que a continuación daremos cuenta, principalmente, de la colaboración de dicho actor en la filmografía de Gavaldón y de aquellos trabajos sobresalientes bajo la dirección de diversos realizadores en México y el extranjero.



Dueño de una voz que le brindara éxitos como actor de radio y que sería un logo fónico esencial de la personalidad de Arturo de Córdova, nacido el 7 de mayo de 1907 en

---

<sup>58</sup> Jorge Ayala Blanco, "Roberto Gavaldón (1909-1986)", *Revista Siempre!*, 24 de septiembre de 1986, págs. 36 y 37.

Mérida, Yucatán, inició su carrera cinematográfica en 1935 en la película *Celos* del director ruso Arcady Boytler.<sup>59</sup>

Para ese entonces, Boytler ya había dirigido una de sus películas más reconocidas, *La mujer del puerto* (1933) con Andrea Palma y Domingo Soler al frente del elenco, y después de conocer a De Córdova en Santiago de Chile, mientras trabajaba como subdirector de la agencia de noticias *United Press*, decide invitarlo a participar como actor en la que sería su primera película, al lado de Fernando Soler y la actriz argentina Vilma Vidal.

Arturo García Rodríguez, su nombre real, radicó en su ciudad natal hasta los siete años, cuando su familia decide trasladarse a los Estados Unidos, posiblemente huyendo de la inestabilidad que prevalecía en el país a causa de la Revolución. Al cumplir los doce se trasladan a Buenos Aires donde realiza estudios en un colegio de jesuitas y “quizá debido a esa enorme liga de Argentina con Europa y dentro de una tradición muy ‘porteña’, Arturo García fue enviado al viejo continente, nada menos que al Instituto Calvin de Lausana, Suiza, donde estudió literatura, periodismo e idiomas [...]”.<sup>60</sup>

Al terminar sus estudios en Suiza regresó a Sudamérica en 1928, donde comenzó a trabajar en la referida agencia de noticias en calidad de corresponsal entre Argentina y Chile.<sup>61</sup> En 1932 intentó emigrar a los Estados Unidos, pero decide visitar Mérida. Su estancia se prolongó más de lo que había pensado, debido a que conoció a la que sería su esposa, Enna Arana. La boda se efectuó en agosto de 1933.

En la capital yucateca se incorpora a la industria radiofónica como cronista deportivo, pero la búsqueda de mejores oportunidades lo llevan a radicar en la ciudad de México donde ingresa a la XEW, convirtiéndose gracias a su bien timbrada voz, en un actor radiofónico de éxito –interpretando a *Carlos Lacroix*, por ejemplo–, y bautizado por Pedro de Lille como “El locutor de las elegancias”.

---

<sup>59</sup> Llegado a México como parte del equipo de producción de Sergei Einsenstein, para la filmación de *¡Que viva México!*, a finales de 1930.

<sup>60</sup> David Ramón. “Una vida tranquilamente intensa”. *Somos uno, La voz de un rostro inolvidable: Arturo de Córdova*, 1999, Año 9, N° 180, págs. 12-14.

<sup>61</sup> Debido a su prolongada estadía en ese país sudamericano, se puede explicar su peculiar acento un tanto argentino.

Después de su incursión en *Celos*, que fue uno de los éxitos de taquilla del año de su estreno, y ya con el apelativo “De Córdoba” como nombre artístico,<sup>62</sup> intervino en otras películas de menor relieve en los años siguientes, entre las que destaca *La zandunga* (1937), de Fernando de Fuentes, al lado de Lupe Vélez con quien haría pareja en otras producciones, generando buenos resultados en taquilla.

En ese mismo año tuvo la oportunidad de interpretar a un médico decadente enamorado de una prostituta –personificada por Andrea Palma–, en el melodrama *Ave sin rumbo*, ambientado en un puerto y dirigido por Roberto O’Quigley con la asesoría de Julio Bracho, donde “anticipó su éxito futuro como personaje de psicología difícil”.<sup>63</sup>

En 1938 actúa en *Hombres del mar* dirigido por Chano Urueta, quien le ofrece el protagónico en *La noche de los mayas* (1939). En pleno auge del cine rural, motivado por el éxito de *Allá en el rancho grande*, Alejandro Galindo dirige *Mientras México duerme*, en el que presenta “un México nocturno de alcohol, himeneo, crimen y música de cabaret con un joven Arturo de Córdoba lejos aún de adoptar el papel de galán de mundo que el cine nacional le preparaba en un futuro cercano”.<sup>64</sup>

Se iniciaba ya una época en la que Arturo de Córdoba encadenaría película tras película. De 1940 son: *¡Cuando la tierra tembló!* (Antonio Helú), *El milagro de Cristo* (Francisco Elías), *Hombre o demonio* (Miguel Contreras Torres) y *Mala yerba* (Gabriel Soria). De ese mismo año destaca *El secreto del sacerdote* de Joselito Rodríguez, compartiendo pantalla con Pedro Armendáriz, un filme confesional que seguía la moda de entonces, incluyendo la presencia de un niño cantante.

Tras las comedias de Alfonso Patiño, *Cinco minutos de amor* (1941) y de Rolando Aguilar, *¿Quién te quiere a ti?*, vino el éxito popular de *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* (1941), el primer largometraje dirigido por Julio Bracho que presentaba una evocación del Porfiriato muy cargada de ironía, con las actuaciones de Joaquín Pardavé y la colombiana Sofía Álvarez.

---

<sup>62</sup> Este apelativo se lo sugirió el periodista del *Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*, Roberto Cantú Robert, debido a que Arturo vivió mucho tiempo en esa provincia argentina.

<sup>63</sup> Emilio García Riera. *Op. cit.*, pág. 116.

<sup>64</sup> Rafael Aviña. *Op. cit.*, pág. 100.

Después de personificar a Edmundo Dantés en *El conde de Montecristo* (Chano Urueta, 1941), su carrera dará un giro al ser llamado para actuar en Hollywood. A partir de este momento alternará su trabajo en México con un contrato con la Paramount en películas como *La rubia incendiaria* (*Incendiary blonde*, George Marshall, 1943) o *¿Por quién doblan las campanas?* (*For whom the bells tolls?*, Sam Wood, 1943), entre otras.

En 1944 Arturo de Córdova es dirigido por Julio Bracho en *Crepúsculo*,<sup>65</sup> “como intérprete ideal, en el cine mexicano, del hombre ‘interesante’, sabio, mundano y de conflictiva vida interior”.<sup>66</sup>

Haremos mención de diferentes detalles de esta producción debido a dos hechos significativos para la presente investigación. Primeramente, el perfil del Dr. Mangino, interpretado por Arturo de Córdova, resulta el antecedente más notable de los diversos personajes que lo distinguirían como el “galán atormentado” de la época de oro del cine nacional.

Por otro lado, existen algunas semejanzas con los dos melodramas de Gavaldón que nos ocupan en este trabajo: el reparto originalmente pensado para *Crepúsculo*, conformaría tiempo después el elenco de LDA y EPM; la protagonista femenina posa ante un escultor para la creación de una escultura de una mujer de rodillas, que despertaría el deseo en el protagonista masculino, similar a lo que ocurre en LDA; los triángulos amorosos que conllevan a la muerte de inocentes, o la culpa que atormenta al personaje masculino central, al grado de autodestruirse para finalmente tener un desenlace trágico, entre otros.

*Crepúsculo* había sido preparada para María Félix, Arturo de Córdova y Carmen Montejo en los roles principales, pero por diversas circunstancias el elenco tuvo que cambiar, a excepción del protagónico masculino.

A María Félix su papel le pareció poca cosa. El papel había sido escrito especialmente para ella y a pesar de que se le hicieron varios cambios, *La Doña* seguía renuente. [...] Debido a lo apremiante del tiempo, el productor Salvador

---

<sup>65</sup> Si bien esta película resultó un melodrama psiquiátrico inspirado en los filmes hollywoodenses que versaban en lo freudiano, lo cierto es que de acuerdo a algunos especialistas sentaría las bases del prototipo de personajes que de ese momento en adelante serían su especialidad.

<sup>66</sup> Emilio García Riera. *Op. cit.*, pág. 136.

Elizondo y Julio Bracho hablaron con Jesús Grovas de Producciones Grovas y le pidieron prestada a su actriz exclusiva, Gloria Marín [...]. Julio le habló claramente a Gloria diciéndole que el papel no había sido escrito originalmente para ella, pero la actriz leyó el guión, le gustó y aceptó. [...] se transformó en una mujer adúltera y sin escrúpulos, sensual y perturbadora, que causa la ruina de dos hombres.<sup>67</sup>

La producción había contratado a Carmen Montejo para interpretar a la hermana de la protagonista, sin embargo, por problemas de salud no pudo realizar el trabajo y fue reemplazada por la joven actriz Lilia Michel. Montejo llegó a declarar que el lucimiento en esta película no era para la protagonista, sino para la dama joven y Lilia le robó la película a Gloria Marín.

Arturo de Córdova se mostró inseguro e introvertido durante la filmación, pero el director supo alentarlos, logrando que entendiera el guión y finalmente transmitiera la esencia del personaje en la pantalla. “Julio Bracho llevó al límite sus inquietudes estéticas y logró una de las películas visualmente más inquietantes de la época”.<sup>68</sup>

José Revueltas en su libro *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* señala que Bracho logró consumir con *Crepúsculo*, una película de primerísima categoría realista, no en el entendido de hacer una copia servil de la realidad, sino un ordenamiento estético que logró emocionar a los espectadores.

La actuación de Arturo de Córdova en esta película ha logrado con el tiempo los más diversos comentarios y críticas. Jorge Ayala Blanco lo ha calificado como el actor más declamatorio y falso del cine nacional, prototipo del héroe intensamente conflictivo, con los ojos fuera de sus órbitas y la voz afectada, interpretando en este caso a un médico apabullado por problemas éticos.<sup>69</sup>

Por otro lado, Fernando Muñoz Castillo en su libro *No tiene la menor importancia* (una biografía de Arturo de Córdova), opina que la década de los años cuarenta, época de gran beneficio para el cine nacional, resultó el marco ideal para la carrera de este actor

---

<sup>67</sup> Jesús Ibarra. *Los Bracho. Tres generaciones de cine mexicano*. México, UNAM, Miradas en la oscuridad, 2006, pág. 118.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pág. 120.

<sup>69</sup> Ver Jorge Ayala Blanco. *Op. cit.*, pág. 179.

que logró fusionar, en su beneficio, el gusto de diversos públicos en diversos países del continente por sus interpretaciones.

Incluso Muñoz Castillo cita a Jorge Guerrero Suárez, quien intuye que el arquetipo del héroe romántico y atormentado que De Córdova construyó a partir de *Crepúsculo*, fue inspirado por el protagonista de *Celos* –su primera película–, interpretado por Fernando Soler. Podrán generarse comentarios a favor o en contra, pero seguramente para Arturo de Córdova *no tiene la menor importancia*.<sup>70</sup>

Vinieron después otras producciones con la Paramount como *El pirata y la dama* (1944) y *La condesa de Costamora* (1945), ambas de Mitchell Leisen, y *Donde nacen los héroes* (1944), de Irving Pichel, retomando la imagen de *latin lover* que le resultó conveniente a los intereses de los productores norteamericanos. En estos años es, sin duda, uno de los galanes cinematográficos hispanos más solicitados por las mujeres.

En 1947 se dio el primero de seis trabajos con Roberto Gavaldón para filmar *La diosa arrodillada*. En esta película el actor encarna a un burgués atormentado, incapaz de superar el complejo de culpa que le impide acceder al oscuro objeto de su deseo encarnado por el personaje de María Félix y su réplica en mármol o como dice en uno de los diálogos en la película: *una simple mujer de rodillas, que es como a los hombres les gusta ver a las mujeres*.

Gavaldón, con la colaboración de un equipo valioso como Báez y Revueltas, entre otros, logró un *thriller* muy barroco. Nada es lo que parece ser, siempre hay una revelación. [...] De Córdova estuvo siempre bien utilizado en personajes desaforados. [...] La Félix está en su cumbre de diva: presencia y personalidad arrolladora. Bellísima y villanísima.<sup>71</sup>

En el segundo lustro de los años cuarenta participa en comedias y melodramas nacionales, además de intervenir en la película argentina *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1947) donde interpreta a un mendigo al lado de Zully Moreno y que sería uno de

---

<sup>70</sup> Sobre esta popular frase el actor declaró que fue Miguel Alemán Velasco quien durante el rodaje de *Cuando levanta la niebla* (Emilio Fernández, 1952), advirtió la asiduidad con que usaba esa frase y empezó a difundirla, repitiéndola constantemente entre los compañeros y técnicos de la filmación. Confesó ser el primer sorprendido de constatar la popularidad que cobró esa frase, que todo el mundo liga involuntariamente con él y que conoce y repite.

<sup>71</sup> Luis Terán. "La diosa arrodillada". *Somos uno, Edición especial Las 100 mejores películas del cine mexicano*, 1994, Año 5, N<sup>o</sup> 100, pág. 56.



los trabajos clave en su carrera, y en Venezuela protagoniza *La balandra Isabel llegó esta tarde* (Carlos Hugo Christensen, 1949).

En 1948 filmó *Medianoche* (Tito Davison), siendo la primera de las once cintas en que trabajó al lado de Marga López, con quien conformaría una de las parejas más populares de nuestro cine, con la que incluso se le ligó sentimentalmente los últimos años de su vida.<sup>72</sup>

Una vez rescindido su contrato con la Paramount, debido a que no le daban argumentos de fuerza, capaces de ponerlo en primera línea, como lo declararía al periódico *El Nacional* en julio de 1952, decidió no actuar en ninguna película que no le brindara seguridades. A su regreso de Argentina desdeñó cuantos contratos no fueran apoyados en un script capaz de hacerlo sobresalir en su fuerte: el drama.

El argumento ideal le llegaría en 1950, año que estará marcado en la filmografía de Arturo de Córdova por el interesante papel que interpretó en la película *En la palma de la mano* (tercer trabajo con Roberto Gavaldón), basada en una historia de Luis Spota y adaptada por José Revueltas. De Córdova se presenta como un falso astrólogo y quiromancista desafiando al destino de los demás e involucrado en actos criminales por la ambición y el deseo. “Ni la lectura de bellas manos femeninas o la visión de una bola de cristal pueden revelarle la vuelta de tuerca final que el destino le tiene preparada”.<sup>73</sup>

Los críticos de la época reconocieron el estupendo trabajo del elenco y la calidad de la película producida por Gavaldón. Efraín Huerta en su sección “Close up de nuestro cine” lo daba como seguro ganador del Ariel a la mejor actuación masculina. “En cuanto a los intérpretes, parece ocioso decir que es Arturo de Córdova quien se lleva la palma y no de la mano, precisamente”.<sup>74</sup> En abril de 1952, durante la entrega de los premios de la

---

<sup>72</sup> A mediados de los años sesenta se separó de su esposa Enna Arana (ya que nunca le dio el divorcio), para irse a vivir al lado de Marga López, que fue su gran amor, tanto en el cine como en la vida real. Sin embargo, en septiembre de 2006 se publicó en *El Universal* un texto de Rafael Pérez Gay –sobrino del actor Ramón Gay– quien señala que su tío y Arturo de Córdova “mantenían en secreto un amor de pasiones turbulentas y fidelidades inquebrantables”. Lo que es un hecho es que De Córdova fue quien ayudó a incursionar en la industria cinematográfica a Ramón Gay, quien murió trágicamente en mayo de 1960, en presencia de su amiga la actriz Evangelina Elizondo, en un hecho de nota roja que aún en nuestros días es comentado. Al día siguiente del crimen, el columnista Federico de León escribió en su columna de espectáculos: “Arturo de Córdova fue siempre el banco moral y técnico de Ramón Gay”.

<sup>73</sup> Rafael Aviña. *Op. cit.*, pág. 89.

<sup>74</sup> Arturo Perucho. “Se apaga la luz. En la Palma de la Mano”. *El Nacional*, 1 de julio de 1951, Cine, Teatro Música y Radio, pág. 1.

Academia, se cumplen los presagios de la crítica, Arturo de Córdova recibe el primer Ariel de su carrera.

Después de *Los olvidados*, Buñuel decide dar continuidad a evidenciar en sus películas tanto los prejuicios, las costumbres hipócritas y las manías burguesas. En 1952 dirige *Él*, en la que concibe una “historia de celos patológicos y paranoia que roza los límites del melodrama frenético, y en la que el mismo De Córdova es un burgués desocupado y extremadamente religioso”.<sup>75</sup>

Recibe otro Ariel por su trabajo como un escritor culpable de un triple adulterio en el melodrama *Las tres perfectas casadas* (1952), de Roberto Gavaldón con quien también realiza ese mismo año *El rebozo de Soledad*, donde da vida a un médico confundido que combate la barbarie de un cacique rural, concebida como parte de los intentos del Banco Nacional Cinematográfico, de producir un cine de calidad o de aliento apoyado en temas nobles de interés nacional.

Durante la década de los cincuenta comparte pantalla con Libertad Lamarque, Marga López, Silvia Pinal y María Félix, con quienes interpreta todo tipo de matrimonios en los que siempre pasa de todo y que resultan del interés popular. Recibió otro Ariel gracias a su trabajo en *Feliz año, amor mío* (1955) dirigida por Tulio Demicheli.<sup>76</sup> Interviene en Brasil en dos películas de Carlos Hugo Christensen y en España filma *Los peces rojos* (1955), de José Antonio Nieves Conde, en un interesante papel al lado de Emma Penella.

En esta época en la que están presentes en la cinematografía nacional películas de luchadores y comedias que fusionan el humor con lo fantástico, Arturo de Córdova decide dar un salto arriesgado en su carrera participando en *El hombre que logró ser invisible* (Alfredo B. Crevenna, 1957), un melodrama policiaco combinado con elementos de fantasía científica.

En 1958 vuelve a trabajar bajo la dirección de Gavaldón y al lado de María Félix en *Miércoles de ceniza*. La historia se desarrolla durante la guerra cristera, un amor imposible entre una mujer y un médico que desafortunadamente para ambos, es también sacerdote.

---

<sup>75</sup> Gustavo García y Rafael Aviña. *Op. cit.*, pág. 54.

<sup>76</sup> Con Tulio Demicheli filmó también *Un extraño en la escalera* (1954), coprotagonizada por Silvia Pinal y basada en un relato de Ladislao Fodor, el mismo autor del cuento en el que se basó *La diosa arrodillada*.

“En realidad, de alguna forma muy evidente, son Cristo y María Magdalena. Más que nunca –o igual que siempre–, el actor representa, con su habitual pulcritud, los tormentos interiores de un hombre escondido entre su fe, su vocación de médico, la de sacerdote y el amor”.<sup>77</sup>

En 1959, Rogelio González dirigirá a Arturo de Córdova en lo que Jorge Ayala Blanco considera la más insólita de las películas fuera de serie del cine mexicano: *El esqueleto de la señora Morales*. La historia de humor negro cuenta la vida de un taxidermista torturado por su esposa, que a pesar de ser coja y sexualmente reprimida, se refugia en una devoción católica férrea. Esta película resultó una crítica evidente a la familia y la religión en su carácter de instituciones sociales.

En 1965 debe destacarse su presencia en el filme de Luis Alcoriza *El gángster* –revisión de su personaje ya encarnado en 1938 en *Cuando México duerme*–. Sus últimos trabajos fueron al lado de su compañera sentimental Marga López, tanto en cine, teatro y televisión. *El profe* (Miguel M. Delgado, 1970), fue su última aparición en la pantalla grande al lado de Mario Moreno *Cantinflas*. En 1971 recibió la medalla Virginia Fábregas, concedida por la Asociación Nacional de Actores (ANDA), en reconocimiento a sus veinticinco años de labor ininterrumpida dentro de la profesión.

El 3 de noviembre de 1973 fallece Arturo García Rodríguez, quien será recordado como Arturo de Córdova, el gran héroe romántico, el galán atormentado del cine nacional. Carlos Monsiváis en su texto “Las facciones formativas”, incluido en su libro *Rostros del cine mexicano*, se expresa así de Arturo de Córdova:

[...] no tiene dimensión mítica, pero nadie lo iguala en su juego histriónico, en su apropiación de estilo y modales de las Columnas de la Sociedad, de los Hombres de Pro. [...] De Córdova es la puesta en escena de la madurez (o de las formalidades del delirio), con su aptitud para encarnar burgueses, médicos, abogados, esposos fieles, gánsters redimibles, profesionales del dolo callado, psicópatas ceremoniales, celosos prendidos al ojo de la cerradura, adúlteros perseguidos por la voz de la conciencia, asesinos perturbados por la niebla, héroes y víctimas del psicoanálisis. Y siempre, en el comportamiento protocolario o en el desenfreno gestual, De Córdova levanta la sospecha: detrás de tanta

---

<sup>77</sup> David Ramón. “Galán estelar del cine mexicano”. *Somos uno, La voz de un rostro inolvidable: Arturo de Córdova*, 1999, Año 9, N° 180, pág. 43.

pompa y tan enloquecida circunstancia hay un manejo sarcástico de los rasgos y de la bien timbrada voz de locutor.<sup>78</sup>

### 2.3 *La diosa arrodillada*

*Para el amor no hay antes ni después*

Raquel Serrano, *La diosa arrodillada*

Dos de las más importantes estrellas del cine mexicano clásico protagonizan este melodrama, en el cual una pareja de amantes malditos provoca con su pasión la muerte de una inocente. José Revueltas y Gavaldón reflexionan sobre la obsesión amorosa y la pasión llevada a límites criminales, consiguiendo inquietantes momentos de tensión dramática, particularmente entre el atormentado personaje encarnado por Arturo de Córdova y la estatua de una mujer desnuda, de rodillas, que enciende su deseo.



Un magnate de la industria química le regala a su esposa, en su aniversario de bodas, la estatua *La diosa arrodillada*, Raquel, la modelo de esa figura, era la amante del empresario, y han terminado porque ella le exigió que se divorciara. Inesperadamente muere la señora, antes de partir a Rochester para tratarse una dolencia. La amante viaja a Panamá como vedette de un espectáculo, la alcanza el viudo, que bebe con desesperación y trata de matarla. Poco después, ella deduce por un telegrama, que su amante asesinó a su mujer. La verdad es que esa copa con veneno estaba destinada a Raquel. El rico criminal confiesa todo a su amante, por lo que ella lo compromete, anunciando en público su boda con él, quien finalmente cede. El tipo con el que trabajaba Raquel, que está enterado del caso, intenta chantajearla a cambio de su silencio. Ella no le da nada, y entonces el industrial es detenido en compañía de Raquel, poco antes de abordar un vuelo a Nueva York. Lo acusan de haber matado a su esposa. Se hace una exhumación y se le practica una necropsia; no encuentran ninguna prueba que lo inculpe. Raquel corre a la cárcel a darle las buenas noticias a su flamante marido, pero él se ha suicidado en la celda.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Carlos Monsiváis. *Rostros del cine mexicano*. México, Américo Arte Editores e IMCINE, 1997, págs. 12-13.

<sup>79</sup> Luis Terán. "La diosa arrodillada". *Somos uno, Edición especial Las 100 mejores películas del cine mexicano*, 1994, Año 5, N° 100, pág. 56.

El 13 de agosto de 1947 se estrenó *La diosa arrodillada*, la cual fue filmada en los recientemente creados Estudios Churubusco (1945), además de algunas locaciones de la ciudad de México, tales como el edificio Basurto de la colonia Condesa o el Hotel Reforma, entre otras. La película se proyectó simultáneamente en tres cines de la capital, el Chapultepec, el Savoy y el Palacio. Los exhibidores determinaron que después de cuatro semanas de permanencia en las referidas salas, su paso fuera por los cines Máximo y Cairo, para terminar en otros once cines de la Operadora de Teatros, S.A.

En abril de ese mismo año se informaba el término del rodaje que duró nueve semanas y cinco días, según lo reportado por Efraín Huerta en su columna “Radar fílmico”. Pero lo más sobresaliente fueron los problemas que presentó la producción, desde problemas con el guión, hasta inconvenientes con su exhibición, debido a supuestas faltas a la moral de la época. “En cuatro días se rodaron las treinta y seis escenas que faltaban. Pero se terminó felizmente, pese al enjambre de rumores de toda índole que circularon y circulan todavía alrededor de una película de resonancia. De mayor resonancia quizás que la mismísima *Enamorada*”.<sup>80</sup>

Desde un principio se pensó en María Félix y Arturo de Córdova como protagonistas de esta historia y en Gavaldón para dirigirla. Todo partió de un cuento del escritor húngaro Ladislao Fodor; después de leerlo, María aceptó participar en la cinta, siempre y cuando se mantuvieran las características de la heroína descritas en la obra original.

Egon Eis y Manuel Altolaguirre escribieron una primera adaptación, fiel a la obra, que gustó a la Félix pero que Gavaldón “encontró cursi”. Edmundo Báez y Alfredo B. Crevenna fueron encargados, junto con los dos primeros adaptadores, de revisar el guión; lo hicieron apegándose a la obra de Fodor, según los deseos de María Félix; pero Gavaldón rechazó esa segunda versión. Entonces Revueltas, Crevenna, Báez y Gavaldón se fueron a Cuautla para preparar un tercer tratamiento.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Efraín Huerta. “Radar fílmico”. *El Nacional*, 22 de abril de 1947, Segunda sección, pág. 1.

<sup>81</sup> Cita de un artículo publicado en la revista *Cartel* (del 13 de febrero de 1947), referido en: José Revueltas. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México, Editorial Era, Obras completas, 1991, pág. 147.

Debido a estas problemáticas respecto a la conformación del guión, se suscitaron una serie de suposiciones que dieron pie, incluso, a una confrontación epistolar entre Revueltas y el director de la revista *Cartel*, quien exponía en su artículo que el escritor se había enamorado del personaje asignado a Rosario *Charito* Granados –el de la esposa del protagonista–, lo cual lo orillaba a exagerar la importancia del rol dentro de la trama, en perjuicio del protagonismo de María.

En dicho artículo se afirmaba también que Rosario Granados –actriz de origen argentino– era protegida de Gavaldón y que en el nuevo guión su personaje era tan importante como el de María Félix.

Al respecto Luis Terán señala que María se dio cuenta que todo radicaba en la estructura, había que reducir al mínimo el personaje de la esposa, para que los dos caracteres más importantes cobraran mayor fuerza, “y así ocurrió, aunque el que salía perdiendo era el director, Roberto Gavaldón, cuya novia, la dulce actriz Rosario Granados [...] fue la afectada en *La diosa arrodillada*”.<sup>82</sup>

José Revueltas afirmaría que el cuento de Ladislao Fodor requería un tratamiento de tal naturaleza, con el cual los personajes obtendrían la importancia correspondiente dentro de la trama, independientemente al elenco elegido e incluso a los intereses personales que al respecto pudieran suscitarse. El escritor le había dicho a Gavaldón que “la historia era muy mala, pero él estaba seguro de que iba a funcionar”.<sup>83</sup>

Las críticas a favor y en contra se produjeron en diferentes medios impresos del país. Sin embargo, Arturo Perucho, colaborador del periódico *El Nacional* manifestó su sentir ante un velado atentado contra la libertad de la crítica cinematográfica. En su columna “El Cine” publicada el 26 de agosto de 1947 en el referido diario, señaló haber estado tentado a emitir sus comentarios hacía LDA y en otras ocasiones se contenía debido al temor de que al decir la verdad sobre esa película, “agravara el daño que la propia cinta ha hecho al prestigio del cine nacional”.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Luis Terán. “María Félix y su desfile de galanes cinematográficos”. *Somos uno, El arte de ser María Félix*, 1992, Año 2, Nº 42, pág. 38.

<sup>83</sup> Paco Ignacio Taibo I. *María Félix. 47 pasos por el cine*. México, Joaquín Mortiz / Planeta, 1985, pág. 108.

<sup>84</sup> Arturo Perucho. “El Cine”. *El Nacional*, 25 de agosto de 1947, Segunda sección, pág. 1.

Perucho señala también que los productores de esa “malograda película”, con la finalidad de darle publicidad, arremetieron a través de anuncios publicitarios en contra de los críticos que habían emitido comentarios adversos, con frases tales como “resulta sumamente sospechosa la uniformidad de criterio de los críticos”. En la referida columna, el crítico afirma estar de acuerdo con los comentarios vertidos por sus colegas Sánchez García del *Novedades* y Álvaro Custodio del *Excélsior* y añade:

Creo que *La diosa arrodillada* es una película mediocre y fallida, pese a que Roberto Gavaldón es un buen director, María Félix una buena actriz, Arturo de Córdova nuestro mejor actor y Manolo Fontanals nuestro mejor escenógrafo. ¿Quién ha dicho que no lo sean? Yo les he prodigado los elogios que merecen, cuando lo han merecido [...] Los creo auténticos valores de nuestro cine y no les regateo méritos, pero una producción cinematográfica no resulta, simplemente, de la suma de valores, sino de una adecuada coordinación; y eso todos sabemos que no se ha dado durante la filmación de *La diosa arrodillada*, película que originó conflictos y desavenencias desde antes de comenzar el rodaje: concretamente, desde que María Félix leyó el “script”.

Efraín Huerta a propósito de esta situación, señaló que LDA pelea consigo misma en plan de autocrítica, e hizo un llamado a través de su columna del 26 de agosto de 1947, para que la Asociación Nacional de Actores (ANDA) interviniera para frenar la serie de ataques en contra de María Félix, que más allá de ser una serie de bromas o chismes, resultaban “una serie de tremendas procacidades”. Incluso hace mención de que en los días posteriores al estreno de LDA, una avioneta particular lanzó a los aires unos volantes con ofensas para María, firmados por el Dr. E. Glennie, censor de la Liga Mexicana de la Decencia.<sup>85</sup>

En este tenor vendría para LDA un nuevo conflicto, las denuncias por supuestas faltas a la moral. La escena en la que el personaje de Arturo de Córdova besa la oreja de María Félix, fue motivo suficiente para que se solicitara la prohibición para su exhibición. Huerta relata lo siguiente:

Un grupo de damiselas pertenecientes al Comité Pro Moralización del Vestido de la Mujer se acercó al licenciado Fernando Casas Alemán para pedirle su intervención directa. El Jefe del Departamento comisionó al señor González, Jefe de Espectáculos, para que investigara la verdad. El señor González era portador

---

<sup>85</sup> Efraín Huerta. “Radar filmico”. *El Nacional*, 26 de agosto de 1947, Segunda sección, pág. 1.

de una carta de Casas Alemán al doctor Pérez Martínez, Secretario de Gobernación, en la que atenta y respetuosamente se sugería la prohibición de “La Diosa”. Vistos los rollos con las escenas, se consideró que era suficiente con mutilar la parte del citado beso que, comparado con los besos de Ingrid Bergman y Cary Grant en “Tuyo es mi corazón”, resulta un cuento de hadas... Pero en fin.<sup>86</sup>

No obstante, siguió proyectándose LDA con un prominente éxito al punto de ingresar a la taquilla el día de su estreno, la cantidad de 48 mil pesos, a diferencia de la película *Soy un prófugo*, estelarizada por Cantinflas, la cual durante su permanencia por algunas semanas en un sólo cine –el Chapultepec-, recaudó 50 mil pesos.

Los reporteros de espectáculos hacían notar el declive del filme del cómico y a la par auguraban la permanencia por mucho tiempo de la película sensación del momento, siempre y cuando no se enfrentara al sabotaje como el que algunas películas mexicanas estaban sufriendo. “Mire usted: sabotear las películas mexicanas y apoyar, por dinero, a las norteamericanas, no es nada moral”.<sup>87</sup>

El mismo Huerta en su columna del 19 de octubre de ese año, hizo referencia a la opinión del redactor cinematográfico del *Heraldo del Norte* –publicado en Saltillo, Coahuila–, quien señalaba que LDA era una de las mejores películas en toda la extensión de la palabra, “muy a pesar de lo dicho por los colegas capitalinos, que se obstinan en presentarla como una cinta inmoral o inculca”.<sup>88</sup>

Otro escándalo fue la incógnita sobre quién había sido la modelo que realmente había posado para dar origen a la escultura presente en el filme. Los reporteros no cesaban de preguntarle a María Félix si había sido ella la modelo, pero en una actitud muy característica de la actriz, mantenía un elocuente silencio. Lo que sí es de resaltar es que con la finalidad de apoyar la publicidad de la película, los productores realizaron una réplica en yeso de la escultura, la cual fue exhibida en el vestíbulo del cine Chapultepec hasta que fue robada a pocos días del estreno.

---

<sup>86</sup> Efraín Huerta. “Radar filmico”. *El Nacional*, 14 de agosto de 1947, Segunda sección, pág. 1.

<sup>87</sup> Efraín Huerta. “Radar filmico”. *El Nacional*, 15 de agosto de 1947, Segunda sección, pág. 3.

<sup>88</sup> Efraín Huerta. “Radar filmico”. *El Nacional*, 19 de octubre de 1947, Segunda sección, pág. 1.



De acuerdo al ministerio público que dio seguimiento al suceso, se constataba la desaparición de la “provocativa”<sup>89</sup> estatua, pero dejamos a criterio de nuestros lectores definir si el robo fue motivado por admiración a la escultura, similar a la del protagonista de la película, o una forma de frenar el atentado a la moral conservadora de la época.

Un aspecto positivo a destacar es el reconocimiento de la crítica a la partitura musical compuesta especialmente para LDA por Rodolfo Halffter. Efraín Huerta en su columna “Radar fílmico” la distingue como una obra maestra y a su autor como un músico excepcional que creó una auténtica atmósfera sonora para la película, que lo coloca en un estimable y envidiable primer plano.<sup>90</sup>

Posiblemente debido a las circunstancias escandalosas que rodearon el rodaje y la exhibición de LDA, ésta resultó, como hemos mencionado anteriormente, un éxito de taquilla permaneciendo nueve semanas en su sala de estreno. No obstante, es posible que la película haya resultado del gusto del público y con esto Gavaldón puede ser considerado como un precursor de nuevas formas de contar historias, desde los argumentos y sus adaptaciones, hasta la estética misma con la que se presentan en pantalla.

Para Eduardo de la Vega Alfaro la aceptación que tuvo el filme obedeció a un interés “por los temas de un erotismo implícito situado más allá de la moralina imperante en la época. Es decir, un erotismo capaz de hacer la velada exaltación del adulterio, o de sugerir constantemente el cuerpo desnudo de la protagonista a través de la escultura para la que ella ha posado”.<sup>91</sup> De igual forma señala que la cinta debe buena parte de su triunfo a la presencia de María Félix, interpretando uno de los papeles más adecuados a su figura de mito erótico.

El crítico e investigador David Ramón también sitúa a LDA como un melodrama de tintes negros y profundamente erótico, además de ser uno de los más brillantes estilísticamente hablando. “Es un triunfo absoluto del director que descansa plenamente no sólo en sus capacidades técnicas, sino que apuesta casi todo el trabajo actoral a la

---

<sup>89</sup> Ver: Sin autor. “Que fue robada la estatua de la ‘Diosa Arrodillada’, en un cine”. *El Nacional*, 17 de agosto de 1947, Segunda sección, pág. 4.

<sup>90</sup> Efraín Huerta. *Op. cit.*, pág. 3.

<sup>91</sup> Pronósticos para la Asistencia Pública. *Op. cit.*, pág. 40

procedencia hermosa y atormentada de De Córdova [...] en una película que hasta ahora empieza a ser comprendida [...]”<sup>92</sup>

## 2.4 En la palma de tu mano

*El amor comienza cuando quieres y  
termina cuando no quieres*  
Clara Stein, *En la palma de tu mano*

La ambición, la pasión criminal y la fatalidad del destino son las fuerzas que mueven este ejercicio de estilo, en el cual Roberto Gavaldón, inspirado en un argumento de Luis Spota, incursiona en las luces y sombras del cine negro, en un contexto mexicano. Gracias a la sólida dirección del cineasta, Arturo de Córdova consigue una de sus mejores interpretaciones, encarnando a un charlatán mentalista, acostumbrado a estafar a mujeres adineradas y enredado trágicamente en la telaraña de una mujer fatal.



Karín es un falso mago que lee el futuro en una bola de cristal a una clientela compuesta por ricas mujeres ociosas. Su compañera de muchos años, Clara Stein, empleada de una elegante clínica estética, se entera de la sospechosa muerte de un acaudalado cliente, después de una violenta discusión con su esposa. Karín se presenta al funeral de Vittorio Romano y siembra el desconcierto haciéndose pasar por amigo del difunto que conoce las circunstancias de su muerte. La viuda Ada y el sobrino León, amantes, deciden comprarlo, luego asesinarlo. Finalmente Ada opta por seducirlo. Karín cae en el juego, se enamora de la atractiva viuda y permite que se aleje de su vida la dulce Clara. Ya dentro de las redes de la viuda Romano, Karín accede a asesinar al celoso León; sin embargo, es corroído por los remordimientos: cuando la policía va a buscarlo para que identifique un cadáver en la Jefatura, Karín confiesa a gritos que él mató a León, ante una Ada impasible. De cualquier modo, debe identificar el cadáver. Ironía trágica. No se trataba de reconocer el cuerpo de León sino el de Clara, quien, al suicidarse, dejó para Karín una carta de despedida.<sup>93</sup>

<sup>92</sup> David Ramón. *Op. cit.*, pág. 27.

<sup>93</sup> Elda Peralta. *La época de oro sin nostalgia. Luis Spota en el cine 1949 – 1959*. México, Grijalbo, 1988, págs. 147-148.

El argumento para EPM tiene su origen al regreso de un viaje por Europa que su autor, Luis Spota, hace a finales de 1949, invitado por el gobierno de Francia. Visita además Roma, donde es presentado con Roberto Rosellini, Vittorio de Sica y Cesare Zavattini, representantes del neorrealismo italiano. Spota queda marcado por dos películas que le causaron una profunda impresión: *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948) y *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949). “De regreso a México, escribió el fotodrama *En la palma de tu mano*, todavía bajo el impacto de Europa y de Carol Reed”.<sup>94</sup>

Filmada en los Estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal (callejón García Lorca, avenida Juárez, Hotel del Prado, entre otras), es estrenada el 1 de junio de 1951 en el cine Chapultepec con una permanencia de seis semanas. La aceptación del público y los críticos la llevaron a exhibirse en el extranjero, por ejemplo en Londres donde fue bien acogida. En los periódicos, los reporteros de la fuente cinematográfica la calificaron inmediatamente como la mejor creación de Roberto Gavaldón y como una de las mejores producciones cinematográficas que se han logrado en México y en cualquier país de habla española.

[...] *En la palma de tu mano* es una película en la cual se dosifica el interés dramático de modo hábil, para lograr un “crescendo” que mantenga en vilo a los espectadores. La dirección de Gavaldón lo acredita, una vez más, de realizador con un conocimiento seguro y profundo del oficio cinematográfico. Sabe, en todos los momentos, lo que quiere y cómo lo puede conseguir. Sabe siempre lo que está haciendo y lo hace bien.<sup>95</sup>

Esta película –que resultara la gran ganadora en la entrega de los Arieles en 1952– significó un triunfo más para su director quien junto con el escritor José Revueltas, adaptaron para la pantalla la historia de Spota, una trama que incluso “guarda diversos puntos de contacto con la de *Double indemnity*, novela de James M. Cain llevada a la pantalla en 1943 con dirección de Billy Wilder [...]”.<sup>96</sup>

Los premios concedidos a EPM por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas fueron el de mejor película, director, actor, fotografía, edición, sonido y

---

<sup>94</sup> Elda Peralta. *Op. cit.*, pág. 82

<sup>95</sup> Arturo Perucho. *Op. cit.*, pág. 1.

<sup>96</sup> Pronósticos para la Asistencia Pública. *Op. cit.*, pág. 51.

escenografía. Previamente a la ceremonia realizada en el Palacio de Bellas Artes el 14 de abril de 1952, la prensa ya auguraba el triunfo para el argumento de Spota y la actuación de Arturo de Córdova. De igual forma, aún si estar nominada por su trabajo en EPM, era reconocido el trabajo de la actriz cubana Carmen Montejo<sup>97</sup>, que de acuerdo a las palabras de Fernando Sánchez Mayans, “realiza estupendas demostraciones de lo que es una gran actriz sin efectos rimbombantes y sin ayuda de una gran belleza”.<sup>98</sup>

También en diarios, como *Novedades* (24 de junio de 1951), se llegaron a publicar anuncios de media página sobre el gran éxito de EPM, donde resaltaban frases como “una de las mejores películas de todos los tiempos”, “todo México la aplaude diariamente”.

Entre los aspectos de la película que llamaron la atención de la crítica está la adaptación de un denso y refinado drama criminal, a un contexto mexicano con connotaciones urbanas y modernas, en plena época de la guerra fría y de la constante amenaza atómica; la fotografía a cargo de Alex Phillips logrando un ambiente expresionista, y la habilidad de Gavaldón para retomar y desarrollar en este filme, algunos temas tocados previamente en películas como *La otra* y *La diosa arrodillada*.

El relato dosifica sus incidencias casi a la perfección, emparentándose con algunos de los mejores ejemplos del cine policiaco y criminal hollywoodense. Pero sobre todo, la película permanece gracias a la sofisticada presencia de Leticia Palma quien, en su primera aparición estelar, interpreta de manera espléndida a Ada, una seductora “viuda negra” que encarna en su regia figura la perfecta síntesis del Eros y el Tanathos.<sup>99</sup>

Sin embargo, a pesar del éxito, la película no dejó de estar envuelta en el escándalo. Los periódicos dieron cuenta de un hecho inusitado en el cine mexicano; durante la filmación de EPM, artistas y productores discutieron sobre el tamaño de la letra de los créditos y el orden en que debían aparecer, al percatarse Arturo de Córdova de la situación le solicitó a los productores que suprimieran su nombre de los créditos al inicio de la cinta y que sólo lo usaran para la publicidad impresa del filme. La idea del actor era que el público no supiera de él hasta que no apareciera en pantalla y se escuchara su voz.

---

<sup>97</sup> En dicha entrega de los Arieles, Carmen Montejo ganó el premio a la mejor coactuación femenina pero por su trabajo en la película *Mujeres sin mañana* (Tito Davison).

<sup>98</sup> Fernando Sánchez Mayans. “Pantalla”. *El Nacional*, 30 de diciembre de 1951, Cine, teatro, música y radio, pág. 3.

<sup>99</sup> Pronósticos para la Asistencia Pública. *Op. cit.*, págs. 52-53.

Cuando se exhibió la película y aparecieron los nombres de los intérpretes sin que figurase el del protagonista masculino, “el público comenzó a preguntar en voz alta: ‘¿Y Arturo de Córdova, qué?’ [...] Cuando apareció el actorazo y se dejó oír su voz grave en el prólogo de la película, estalló el aplauso y el éxito no se hizo esperar. [...]”<sup>100</sup>

Por otro lado, en la edición del 8 de marzo de 1952 del periódico *El Nacional* se daba cuenta de la detención del empresario Manuel Espinosa Iglesias, debido a la acusación que en su contra interpuso el compositor Raúl Lavista, por no haberle pagado la realización de los fondos musicales para EPM. En su defensa, el director de la Operadora de Teatros señaló que el productor de la película, Oscar Brooks, le había informado que tenía todos los derechos de uso de la obra musical y que Lavista recibió diez mil pesos como pago de derechos de autor. Adicionalmente, el también compositor Juan Bruno Tarraza denunció una violación de derechos de autor, por su composición *Besar*, que se canta en la misma película.

Espinosa Iglesias fue declarado formalmente preso acusado de violar la ley de derechos de autor, no obstante pudo seguir su juicio en libertad, ya que pagó una fianza de veinte mil pesos. El auto de formal prisión provocó el enojo de los exhibidores de películas, quienes en señal de apoyo organizaron un paro en todos los cines, pues consideraban injusta la decisión de las autoridades, argumentando que los compositores llevaban a cabo este tipo de acciones, con la finalidad de cobrar doble por su trabajo.<sup>101</sup>

Otra situación que de alguna manera se derivó de la realización de EPM, fue la protagonizada por Leticia Palma, el productor Óscar Brooks y el entonces secretario general de la ANDA, Jorge Negrete. En enero de 1953 la actriz se presentó en la Procuraduría del Distrito Federal para rendir su declaración respecto a las dificultades que tenía con la ANDA y su secretario general. Palma había recibido una oferta para trabajar en los Estados Unidos, la cual rechazó por no convenirle a sus intereses, a la par que el productor Brooks le pidió asistiera a Tijuana, sin cobrar nada, para presentarse en un cine nuevo donde se proyectaba EPM, a lo cual se negó por considerarlo injusto.

---

<sup>100</sup> Relente. “Al compás del chotis ‘Madrid’ rompieron su amistad la guapa Sofía Álvarez y A. Lara. Quiso imponerle un mutis y Chofi no aceptó. El caso de Libertad Lamarque en Tijuana; Córdova y el ‘Crédito’”. *El Nacional*, 30 de agosto de 1951, Cine, teatro, música y radio, págs. 1 y 3.

<sup>101</sup> Sin autor. “Fue declarado formalmente preso el defraudador Manuel Espinosa Iglesias”. *El Nacional*, 9 de marzo de 1952, Segunda sección, pág. 4.

Palma fue citada por Negrete para reclamarle por no haber atendido los compromisos antes mencionados, “diciéndole además que era muy incumplida en el trabajo, que era muy altiva y que tenía muy malos informes de ella”.<sup>102</sup> La consecuencia de estas acciones fue la expulsión de Leticia Palma de la ANDA, quien atribuyó a Brooks<sup>103</sup> el haberle creado grave hostilidad sindical e influir en Negrete para que se concretara su salida de la asociación. Aunque fue readmitida en la ANDA en 1955, lo cierto es que la actriz nunca volvió a los escenarios.

Pese a estos acontecimientos, la película ha trascendido como uno de los mejores trabajos del equipo que se conjuntó para ello; director, escritores, actores y demás miembros de la producción son objeto de reconocimiento en la actualidad. Recientemente, José Antonio Valdés, jefe del departamento de información de la Cineteca Nacional, en una conferencia –el marco del ciclo *Cinema Palacio: Luis Spota en el cine*, realizada en el palacio de Bellas Artes–, señaló:

Es uno de los mejores trabajos de cine negro, si no el mejor, porque el cine negro funcionaba como catalizador de todo el desencanto de la posguerra. México, aunque no vivió la guerra de forma directa como los Estados Unidos, si sufrió mucho las consecuencias tanto económicas como sociales, y creo que todo ese desencanto es el que abunda en estos personajes que tratan de sobrevivir de manera fraudulenta, y hablan de una descomposición social. La cinta queda como un buen ejemplo del mundo de Gavaldón que alcanza niveles delirantes para la época con un ambiente de cine negro y personajes cosmopolitas, junto con temas como la pérdida de identidad, la ambición y la traición.<sup>104</sup>

Además la película ofrece al espectador del siglo XXI la oportunidad de observar diversas señales de una modernidad que comenzaba a instaurarse en nuestro país, como resultado del fin de la guerra y de modelos de desarrollo con intenciones progresistas. Inclusive es posible admirar un centro histórico de la ciudad de México diferente al actual, por ejemplo, a través de escenas como las realizadas en el desaparecido Hotel del Prado, donde se encontraba el mural *Sueño dominical de una tarde en la Alameda* de Diego Rivera.

---

<sup>102</sup> Sin autor. “Leticia concretó sus acusaciones contra J. Negrete”. *El Nacional*, 17 de enero de 1953, Segunda sección, pág. 1.

<sup>103</sup> Incluso años más tarde, alejada de los reflectores y dedicada a la poesía, declaró que su expulsión de la ANDA se debió a que no aceptó ser la amante de Brooks, quien según sus propias palabras, urdió un plan junto con Negrete para perjudicar su carrera.

<sup>104</sup> Conferencia de José Antonio Valdés y Lauro Zavala al término de la proyección de la película *En la palma de tu mano*, como parte del ciclo “Cinema Palacio: Luis Spota en el cine”, realizada el 30 de agosto de 2011, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

El investigador Lauro Zavala –participante en la referida conferencia– considera que EPM involucra al espectador en cinco niveles de intensidad dramática propias de una película de suspenso: la calma, la incertidumbre, la curiosidad, el suspenso y la sorpresa. En este tenor, el también investigador Álvaro A. Fernández señala a propósito de EPM lo siguiente:

La cinta es pieza clave del cine de suspenso mexicano. Su magnetismo, entre otros aspectos, se debe a que Gavaldón reinventa, reincorpora y revaloriza el melodrama, le hace cobrar sentido, no solo industrial, sino artístico y cultural a partir de un “dispositivo narrativo propio”. El director logra la fusión de tradiciones cinematográficas que exponen al cine de suspenso nacional –desde la base estética e ideológica– como un hecho cultural de la modernización mexicana.<sup>105</sup>

Para Zavala, la película destaca por la forma en que está narrada la historia, el género y estilo, su ideología, el desenlace y los poderosos diálogos contundentes y poéticos creados por Revueltas. De igual forma considera que permanece vigente, ya que cuestiona aspectos que aún siguen en discusión, como el planteamiento de si somos o no una sociedad moderna, o la forma en que el conocimiento científico convive con las creencias en los poderes sobrenaturales.

---

<sup>105</sup> Álvaro A. Fernández Reyes. *Crimen y suspenso en el cine mexicano. 1946-1955*. México, El Colegio de Michoacán, 2007.

### 3. AMOR, FATALIDAD Y TORMENTO. EL PROCESO DE AUTODESTRUCCIÓN DEL PROTAGONISTA MASCULINO

*Y si pretendes remover las ruinas que tú mismo hiciste,  
sólo cenizas hallarás de todo lo que fue mi amor*

Manuel Wello Rivas

#### 3.1 El análisis de la narración

Hemos visto hasta el momento cómo y en qué condiciones se dio el trabajo cinematográfico de Roberto Gavaldón, así como detalles sobresalientes del actor que protagonizó los dos melodramas que nos ocupan y diversos pormenores ocurridos durante el rodaje, estreno y exhibición de los mismos.

El presente capítulo dará cuenta del análisis que realizamos para identificar el proceso de autodestrucción del protagonista masculino en dos melodramas de Roberto Gavaldón. Entre las posibilidades de aplicación de un método nos decidimos por el desarrollado por los teóricos italianos Francesco Casetti y Federico Di Chio, particularmente en lo referente al análisis de la narración.<sup>106</sup>

Los autores señalan que el cine se ha convertido en algo naturalmente narrativo, a consecuencia de que desde sus orígenes ha preferido contar lo real –como un dispositivo fabulador–, que documentar –como una máquina óptica–. Por lo tanto refieren una dificultad para identificar si la dimensión narrativa corresponde a los contenidos de la imagen o al modo en que se organizan, relacionan y presentan esas imágenes, es decir, no hay claridad si se refiere a la historia en sí, o a su forma de presentación –lo que se conoce como relato–.(171-172)

Ante estas problemáticas Casetti y Di Chio establecen una definición de narración, como una forma de aproximación a partir de la identificación de un punto esencial del cual partir. Para ellos “la narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos”. (172)

---

<sup>106</sup> Francesco Casetti y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991, págs. 171-217. Cada vez que citemos la presente obra, se indicará entre paréntesis junto al fragmento la página de la cual éste fue tomado.



A partir de esta definición podemos revelar tres elementos fundamentales de la narración:

1. *Sucede algo*. Se trata del desarrollo de “acontecimientos” que pueden ser intencionales o accidentales, personales o colectivos, ricos en consecuencias o estériles, fugaces o de larga duración.
2. *Le sucede a alguien o alguien hace que suceda*. Los acontecimientos se refieren a los “personajes”, los cuales se ubican en un “ambiente” que los acompaña o los complementa. Según los autores, la unión simbólica de estos elementos conforman la categoría narratológica denominada “existentes”.
3. *El suceso cambia poco a poco la situación*. Durante la sucesión de acontecimientos y acciones tiene verificativo una “transformación”, la cual se presenta como una serie de rupturas con respecto a un estado precedente, es decir que los cambios generados en los personajes se presentan de forma evolutiva.

Veamos ahora los factores estructurales mencionados para poder comprender mejor el modelo para realizar el análisis:

Primeramente tenemos los **acontecimientos** que determinan el ritmo de la trama y marcan su evolución. Se pueden dividir en dos categorías que tienen que ver con el agente que las provoca.

- 1) Sucesos: En estos el agente es un factor ambiental (catástrofes, epidemias, eventos climáticos) o una colectividad anónima (por ejemplo, guerras y revoluciones). El personaje no los puede controlar, por lo que únicamente podrá afrontarlos, evitarlos o sufrirlos.
- 2) Acciones: En ellas sí existe la presencia de un agente animado, para lo cual los teóricos las clasifican en tres modalidades, que como veremos más adelante, tienen correspondencia con las tres modalidades de análisis de personaje.
  - a. Acción como comportamiento: Se distingue como una actuación atribuible a una fuente concreta y precisa a “alguien”. Es la respuesta a una situación o estímulo.
  - b. Acción como función: Considerada como ocurrencia singular de una clase de acontecimientos general. Las funciones son tipos estandarizados de acciones que los personajes cumplen y continúan cumpliendo de relato en relato.

- c. Acción como acto: Es una relación entre actantes, en particular entre Sujeto y Objeto, como simple contacto con ellos o como una clase de mutación derivada de éstos.

En el caso de los **existentes**, esta categoría comprende todo lo que se presenta en el interior de la historia: seres humanos, animales, paisajes naturales, construcciones, objetos, entre otros. Estos elementos se agrupan en dos subcategorías que se desprenden de los existentes, la de los personajes y la de los ambientes. Para nuestro análisis nos concentraremos en el personaje, en el entendido de que nos referimos a “alguien” que tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular, conforme a los criterios de diferenciación que señalan Casetti y DI Chio. (174)

Aún cuando en el texto referido no se presenta una definición puntual de lo que es un personaje, sus autores ofrecen tres perspectivas posibles para la realización del análisis de estos componentes narrativos:

- 1) *El personaje como persona*: Asume al personaje como un individuo, dotado de un perfil intelectual, emotivo y con una gama de comportamientos. Lo significativo es convertir al personaje en algo preferentemente real, ya sea como una unidad psicológica o una unidad de acción.
- 2) *El personaje como rol*: El personaje se aborda como un elemento codificado, centrándose en el “tipo” que encarna.
- 3) *El personaje como actante*: Se considera como un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance.

Respecto al ambiente los teóricos indican que remite a dos cosas: por un lado al “entorno” en el que actúan los personajes –aspectos como los decorados–; por el otro a la “situación” en la que operan –es decir a las coordenadas espaciotemporales que caracterizan su presencia–. (176)

Las **transformaciones** son producto de la intervención de las acciones en el curso de la trama, lo cual provoca una modificación o evolución en los personajes. De igual forma con las categorías anteriores, se plantean tres diferentes definiciones equivalentes a las acciones y a los personajes:

- 1) *Las transformaciones como cambios*: Su relevancia es de carácter psicológico y social y puede analizarse a partir del personaje como actor fundamental del cambio, o bien, a partir de la acción como motor de éste.
- 2) *Las transformaciones como procesos*: Se contemplan como formas canónicas de cambio, recorridos evolutivos recurrentes, clases de modificaciones.
- 3) *Las transformaciones como variaciones*: Se entienden como operaciones lógicas que están en la base de las modificaciones del relato.

Casetti y Di Chio realizan el análisis de las categorías antes referidas a partir de tres perspectivas complementarias: la fenomenológica –concentrada en manifestaciones de carácter y comportamiento tal como se expresa–; la formal –atenta a los tipos, a los géneros y a las clases, dedicada a reconducir los elementos en juego a frentes más generales–, y la abstracta –dirigida a la captación de nexos estructurales y lógicos que los elementos mantienen recíprocamente–.

Incluimos a continuación un esquema que resume lo que hasta ahora hemos expuesto referente al modelo de análisis (208):

	<b>Personaje</b>	<b>Acción</b>	<b>Transformación</b>
<b>Nivel fenomenológico</b>	<b>Persona</b>	<b>Comportamiento</b>	<b>Cambio</b>
<b>Nivel formal</b>	<b>Rol</b>	<b>Función</b>	<b>Proceso</b>
<b>Nivel abstracto</b>	<b>Actante</b>	<b>Acto</b>	<b>Variación estructural</b>

### 3.2 Modelo de análisis formal

De los tres modelos propuestos por Casetti y Di Chio hemos elegido desarrollar el análisis en el nivel formal, que contempla al personaje como rol, la acción como función y la transformación como proceso. Esta elección obedece principalmente a que este modelo nos permitirá realizar un análisis más puntual de diversos aspectos de los dos melodramas de Roberto Gavaldón seleccionados y por consiguiente identificar el proceso de autodestrucción del protagonista masculino en ambos filmes.

Ya señalamos que abordar al personaje como rol es centrarse en el tipo que encarna, pero más que los matices de su personalidad, los teóricos manifiestan que se pondrán de relieve los géneros de gestos que asume, y más que la gama de sus comportamientos, las clases de acciones que lleva a cabo.

Es así que nos topamos con un personaje como elemento codificado que se convierte en un rol que determina y sostiene la narración. A partir de algunas oposiciones tradicionales, es posible enfocarnos en algunos de los grandes rasgos que caracterizan a los personajes como rol.

- ▣ Personaje *activo* y personaje *pasivo*: El primero se sitúa como fuente directa de la acción y opera en primera persona; el segundo es un personaje objeto de las iniciativas de otros y se presenta más como terminal de acción que como fuente.
- ▣ Personaje *influenciador* y personaje *autónomo*: En el interior de los personajes activos hay los que se dedican a provocar acciones sucesivas (influenciador) y otros que operan sin causas ni mediaciones (autónomo); el primero es un personaje que “hace hacer” a los demás, encontrando en ellos sus ejecutores. El segundo es un personaje que “hace” directamente, proponiéndose como causa y razón de su actuación.
- ▣ Personaje *modificador* y personaje *conservador*: Los que operan activamente en la narración pueden actuar como motores o, por el contrario, como punto de resistencia. En el primer caso tendremos un personaje que trabaja para cambiar las situaciones, en sentido positivo o negativo según los casos –y entonces será *mejorador* o *degradador*–; en el segundo caso tendremos a un personaje cuya función será la conservación del equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado –y entonces será *protector* o *frustrador*–.
- ▣ Personaje *protagonista* y personaje *antagonista*: Ambos son fuentes tanto del “hacer hacer” como del “hacer”, pero según dos lógicas contrapuestas, el primero sostiene la orientación del relato, mientras que el segundo manifiesta la posibilidad exactamente inversa.

Las oposiciones son sólo indicativas, pero sugieren dos cosas, la primera es que para definir los roles narrativos es importante acudir tanto a la tipología de sus caracteres y de sus acciones, como a sus sistemas de valores, las axiologías de las que son portadores; la segunda observación es que el perfil de cada rol nace tanto de la extrema

especificación de las funciones (y de los valores) asignadas, como de la combinación de diversos rasgos.

Por otra parte, los “tipos” canónicos pueden relacionarse con polaridades ideales, como por ejemplo las instancias del Bien y del Mal. De hecho, en el relato fílmico podemos entrever a veces figuras “íntegras”, ya sea el héroe totalmente positivo o el malvado integral.

En el nivel formal corresponde analizar la *acción como función*, lo que significa considerarla como ocurrencia singular de una clase de acontecimientos general. Las funciones son básicamente tipos estandarizados de acciones que los personajes cumplen y continúan cumpliendo de relato en relato. Las grandes clases de acciones pueden simplificarse del siguiente modo<sup>107</sup>:

- ▣ *La privación*. Por lo general se manifiesta al inicio de la historia, y consiste en que algo o alguien sustrae a un personaje cosas que le resultan muy queridas (por ejemplo, medios de vida, la libertad personal, la capacidad de hablar, la persona amada, una suma de dinero, etc.). Esta acción da lugar a una *falta inicial*, cuyo remedio constituirá el motivo entorno al cual girará toda la trama.
- ▣ *El alejamiento*. Se trata de una función doble que por un lado confirma una pérdida (el personaje es separado de su lugar de origen), y por otro permite la búsqueda de una solución (el personaje se encamina a un remedio). Forman parte de esta clase de acciones el *repudio*, la *separación* y el *ocultamiento*.
- ▣ *El viaje*. Puede concretarse en un desplazamiento físico, es decir una *transferencia*, o bien un desplazamiento mental –un *trayecto psicológico*–. Lo importante es que el personaje se empiece a mover a lo largo de un itinerario puntuado por una serie de etapas sucesivas. De esta clase de acción se derivan la *partida* y la *búsqueda* o la *investigación*.
- ▣ *La prohibición*. Puede ser refuerzo de la privación inicial o una de las etapas que el personaje atraviese a lo largo del viaje. Se manifiesta como afirmación a los límites precisos que no se pueden traspasar. Frente a la prohibición existe una doble posibilidad de respuesta: el *respeto* de ella o su *infracción*.

---

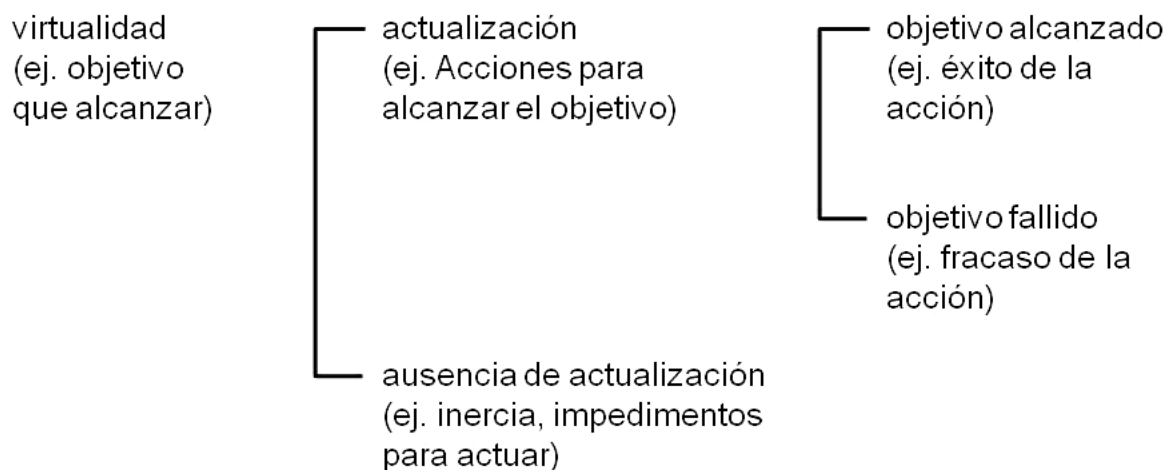
<sup>107</sup> Este conjunto de funciones fue relaborado por Casetti y Di Chio a partir del esquema realizado por Vladimir Propp en su texto *Morfología del cuento*, en el cual señala que los personajes en cada historia varían, pero no las acciones que realizan, al igual que las funciones.

- ▣ *La obligación.* Se sitúa frente a un deber que puede asumir el aspecto de una tarea o de una misión que llevar a cabo. También aquí hay dos posibilidades de respuesta: el *cumplimiento* de lo prescrito, o la *evasión* de las obligaciones.
- ▣ *El engaño.* Es un tercer tipo de situación con que se puede encontrar el personaje y se manifiesta como *disfraz*, como *delación*. La respuesta posible es doble: por un lado la *connivencia* o conspiración y por el otro el *desenmascaramiento*.
- ▣ *La prueba.* Es una función plural porque incluye al menos dos tipos de acciones: las *pruebas preliminares*, dirigidas a la obtención de un medio que permitirá al personaje equiparse para la batalla final. El segundo tipo de acción es la *prueba definitiva*, que permite al personaje afrontar de una vez por todas la causa de la falta inicial. La victoria del héroe y la derrota del antihéroe están ligadas a esta última forma de prueba.
- ▣ *La reparación de la falta.* El éxito que el personaje obtiene en su prueba definitiva le libera a él o a quien sufriera la injusticia de las privaciones. De ahí deriva la *restauración* de la situación inicial o la *reintegración* de lo que en un principio fueron privados el o los personajes.
- ▣ *El retorno.* El personaje regresa al lugar que abandonó. Una variante, más que un retorno como tal, es una *instalación* en un lugar que el personaje contemple como propio.
- ▣ *La celebración.* El personaje victorioso es reconocido como tal y por ello *identificado, recompensado, transfigurado*.

Ya mencionamos que las *transformaciones como procesos* se observan como formas canónicas de cambio y por ello también pueden calificarse como procesos de “mejoramiento” o “empeoramiento”, dependiendo de la presencia de un personaje *orientador*, desde cuya óptica podamos observar la trama. Es decir, el mejoramiento para él será el empeoramiento para su antagonista y viceversa.

Si se observa el relato con atención es posible ver intereses humanos –proyectos– hacia un mejoramiento o hacia un empeoramiento que pueden manifestarse y actuar, o bien pueden quedarse en el campo de los simples deseos, los cuales, una vez manifestados, pueden conducir a ciertos resultados o por el contrario, resolverse en una ruptura.

En este tenor, el proceso de transformación de la situación de partida puede virtualmente tener o no tener inicio y cuando lo tiene puede alcanzar o no, la obtención del resultado. Es así que las transformaciones proceden mediante una serie de opciones binarias que siguen un diseño lógico similar y continuamente replicado:



Posteriormente, la tendencia de este proceso es hacia la obtención de un mejoramiento o hacia un empeoramiento predecible y también funcionan por opciones binarias, caracterizados por los elementos esquematizados anteriormente –virtualidad, actualización o no actualización y la obtención o no obtención de un fin–.

Los autores se centran en el beneficiario del mejoramiento. Señalan que su estado inicial de falta se debe a un obstáculo, que se elimina o se evita en el curso del proceso de mejoramiento gracias a la actualización de ciertos modos posibles.

Por otra parte, dicha actualización puede generarse de manera casual o conscientemente:

- a) *Acontecimiento fortuito*, cuando se obtiene casualmente y el beneficiario obtiene el éxito sin esfuerzo.
- b) *Tarea que cumplir*, cuando la actualización tiene lugar de manera consciente. En este caso el beneficiario deberá ser parte activa –siguiendo por sí mismo la acción (agente-beneficiario)-, o apoyarse en la intervención de otro (agente-aliado), que puede considerarse un beneficiario pasivo.

La intervención del agente-aliado puede ser no motivada (ayuda involuntaria o casual) o motivada; en este caso se presentan los siguientes ejemplos:

- ▣ Aliado socio: La ayuda que se brinda se inserta en un intercambio de servicios en contrapartida a una prestación anterior.
- ▣ Aliado acreedor: Ayuda al sujeto en la búsqueda de una recompensa.
- ▣ Aliado cómplice: Ayuda al personaje con la expectativa de un beneficio.

Para Casetti y Di Chio el obstáculo para el éxito podrá concretarse en un tercer tipo de agente degradador al que denominan agente-antagonista, cuya acción puede asumir dos formas:

- ▣ Hostil: Cuando opera a través del engaño o la agresión.
- ▣ Pacífica: Cuando se convierte de algún modo en aliado a través de la negociación o la seducción.

Esto se advierte desde el punto de vista del beneficiario del mejoramiento, sin embargo, este proceso también puede darse desde la óptica de quien persigue el empeoramiento, es decir que aliados y antagonistas se invierten. Finalmente, los autores indican que también está el punto de vista de quien sufre el empeoramiento, a quien el esfuerzo se le convertirá en dolor y su recompensa en castigo. (205)

Hasta aquí la explicación del modelo de aplicación. Procedamos al análisis de los protagonistas masculinos de *La diosa arrodillada* y *En la palma de tu mano*, melodramas de Roberto Gavaldón, interpretados por Arturo de Córdova.

Resulta necesario aclarar que solamente se analizará a estos dos personajes, básicamente porque la finalidad de este trabajo es la de identificar el proceso de autodestrucción que experimentan a lo largo de las tramas, en las que están presentes triángulos amorosos, por lo que no dejaremos de lado al resto de personajes que los conforman y que contribuyen desde luego, a comprender mejor al personaje central.

### **3.3 La pasión desbordada de Antonio Ituarte**

Analizaremos primeramente al protagonista masculino de *La diosa arrodillada*, Antonio Ituarte, prominente empresario de una industria química, con evidente solvencia económica y con un futuro prometedor.



Antonio, hombre casado y estable que ama a su mujer, o cree que la ama, vive una pasión que lo domina, lo desborda y lo desestabiliza. Raquel, causa de esa pasión, conflicto interno que divide a Antonio, le ha pedido que se separe de su mujer, Elena. Antonio, confrontado, tiene que tomar una decisión entre dos posibilidades de vida, dos concepciones del mundo, dos manifestaciones distintas de femineidad: Raquel y Elena.<sup>108</sup>

De acuerdo a los postulados de Casetti y Di Chio, Antonio es un personaje *activo*, tomando en cuenta que es la fuente directa de la acción, sin embargo hay momentos en los que parece más un personaje pasivo que es sometido por las pretensiones de su amante, e incluso se rinde ante el deseo que en él despierta su representación en mármol convertida en una “diosa”.

A lo largo de la trama destacan mayoritariamente las escenas en las que está presente su condición de personaje activo, pero los rasgos pasivos pueden observarse de manera particular en la escena en la que Raquel irrumpe en la sala de juntas de Antonio y prácticamente lo empuja a anunciar su compromiso matrimonial, cuando él había tomado la decisión de alejarse nuevamente de ella y de la pasión que lo atormenta.<sup>109</sup>

Antonio preside una junta con los socios de su empresa, la secretaria le anuncia que una señorita quiere verlo, él la reprende enérgicamente por su atrevimiento al interrumpirlo, pero su actitud y su semblante cambia cuando le indica que es su prometida quien lo busca.

Antonio pasa de ser un personaje activo a uno claramente pasivo: Raquel le informa que la compañía de seguros quiere hacerla firmar un contrato que contiene una cláusula inaceptable: la compañía se reserva el derecho de hacerle la autopsia si lo cree necesario, para pagar el seguro a su fallecimiento.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Ariel Zúñiga, *Op. cit.*, pág. 85.

<sup>109</sup> *La diosa arrodillada*. Dir. Roberto Gavaldón. Prod. Rodolfo Lowenthal. Guionistas José Revueltas y Roberto Gavaldón, con la colaboración de Alfredo B. Crevenna y Edmundo Báez, según el cuento de Ladislao Fodor. Actores Arturo de Córdova, María Félix, Rosario Granados, Fortunio Bonanova, Rafael Alcayde. Panamerican Films. 1947, min. 71:42 – 74:23.

<sup>110</sup> La declaración de Raquel alude a un suceso que agobia a Antonio, ya que su esposa Elena murió de manera inesperada, al punto que la compañía de seguros le ha informado de sus intenciones de exhumar sus restos a fin de clarificar las causas del deceso.



Antonio en una actitud de derrota presenta a Raquel como su prometida, quien al despedirse le deja claro con su mirada y una leve sonrisa, que es ella quien tiene el control y dominio de la situación. Él, ensimismado en sus pensamientos, está seguro que Raquel conoce sus secretos y que sabe que es el asesino de su esposa.





Siendo Antonio un personaje activo la mayor parte de la historia, posee también las características del personaje *autónomo*, ya que opera directamente sin mediaciones, al grado de proponerse como causa y razón de su proceder. Basta con observar los diversos momentos en que “decide” terminar con sus equivocaciones, sin que exista nadie que lo provoque a hacerlo.

Otra característica que presenta este personaje es el ser *modificador* puesto que contantemente trabaja para cambiar las situaciones, particularmente en sentido negativo, por lo cual resulta además *degradador*; cada acto suyo lo conduce a escenarios que lo abruma y lo inquietan y que posteriormente lo llevan a un desenlace fatal.

Finalmente, si bien es el *protagonista* del filme, no deja de tener pinceladas de antagonista, respecto a la relación con su esposa y de alguna manera con su amante – sobre todo en los momentos en que intenta asesinarla–. Es por eso que coincidimos con Ariel Zúñiga quien señala que Roberto Gavaldón es un creador de antihéroes.



## Las acciones de Antonio Ituarte

A continuación nos ocuparemos de analizar la acción como función que cumple el personaje de Antonio Ituarte en el relato.

- ▣ *La privación.* Podemos observar que desde el inicio del filme Antonio se encuentra en una situación compleja, aún cuando se encuentra casado, mantiene una relación con una bella mujer a la cual visita frecuentemente en Guadalajara. Si bien pareciera que Antonio tiene bajo control la situación, en diferentes momentos se ve privado de una libertad personal, a la cual aluden Casetti y Di Chio como elemento de esta clase de acción. Antonio demuestra no vivir en paz, ya que mientras está con Raquel –su amante–, siente culpa por engañar a Elena, su abnegada esposa. Esta falta presente en Antonio será el motivo entorno al cual gira la trama.
- ▣ *El alejamiento.* Antonio decide terminar su relación extramatrimonial, los remordimientos o la culpa le dan pie para cancelar un nuevo viaje a Guadalajara para encontrarse con Raquel. Si bien el personaje no se aleja propiamente de su lugar de origen, puede apreciarse su distanciamiento del origen de sus problemas y en su búsqueda de una solución, intenta un acercamiento con su esposa y acepta organizar con ella una fiesta por su aniversario de bodas.
- ▣ *El viaje.* Esta acción se aprecia de dos formas en LDA. El desplazamiento físico se observa en el viaje que Antonio hace de Guadalajara a la ciudad de México. Raquel presiente que él no regresará en la fecha que le ha prometido, puesto que sus palabras no le garantizan que dejará a su esposa para iniciar una vida juntos, sin impedimentos de cualquier índole.

El desplazamiento mental o *trayecto psicológico* al que se refieren los autores, lo vemos en la escena en la que Antonio decide suspender su viaje a Guadalajara. A través de la ventana de su oficina observa a unos trabajadores colocando el anuncio de un perfume llamado “Deseo”. Su cambio es notorio cuando conversa sobre el deseo con Esteban, su mayordomo, y con la oportuna llamada de su esposa<sup>111</sup> a quien le notifica que ya no realizará el viaje y que a la brevedad estará con ella en casa.

---

<sup>111</sup> Como dato adicional resulta relevante observar que junto al teléfono se ubica un retrato de Elena, quien sonriente adorna el escritorio de su esposo. De esta forma Gavaldón nos presenta al personaje interpretado por la actriz Rosario Granados y acentúa el cambio de actitud de Antonio al ponderar a su esposa por encima del deseo por su amante.

*Esteban:* Buenos días señor, todo está dispuesto, aquí tiene usted el boleto para el avión.

*Antonio:* Muchas gracias Esteban, casi me había olvidado que vendrías. Mira por esa venta, hacia la calle de enfrente.

*Esteban:* Sí señor.

*Antonio:* Ese anuncio que están colocando, un perfume.

*Esteban:* ¿Deseo?

*Antonio:* Sí, Deseo. Dime Esteban ¿qué entiendes por deseo?

*Esteban:* La palabra misma lo dice, señor, lo que uno anhela, lo que uno quiere, en fin, lo que uno desea.

*Antonio:* Exacto. Pero además, una fuerza que te obliga, que te impulsa a obtener lo que quieres y a conservarlo si ya lo has obtenido, ¿no es así?

*Esteban:* Eh, sí señor.

*Antonio:* Pero esa fuerza puede crecer, tomar cuerpo, volverse libre y superior a ti... Entonces termina destruyéndote, y lo que es peor, destruyendo a los que están más próximos a ti.

(Suena el teléfono)

*Antonio:* ¿Elena? ¿Sí?

*Elena:* Quise despedirme de ti

*Antonio:* Tengo una sorpresa, decidí suspender el viaje a Guadalajara.

*Elena:* Pero, ¿no tenías urgencia?

*Antonio:* Ya no es necesario, lo que tenía que arreglar, lo he resuelto definitivamente. Sí, iré en seguida, adiós.

(Cuelga el teléfono)

*Antonio:* (Dirigiéndose a Esteban) ¿Seguramente te habrá asombrado mi charla sobre el deseo? Pero, tenía un propósito. Desde hace mucho tiempo he adivinado tu deseo de tomarte unas vacaciones. Ten (le entrega el boleto de avión).

*Esteban:* Pero señor, yo, ¿en avión? Si yo no he volado en la vida.

*Antonio:* Volar sin avión es lo único peligroso, Esteban. (Activa el interfono) Señorita, terminaré de dictarle, venga en seguida. (Dirigiéndose a Esteban) Espérame afuera, iremos juntos a casa.

*Esteban:* Sí señor.<sup>112</sup>

Los diálogos de Antonio permiten observar el cambio que en él se está gestando, prácticamente, él sólo se pregunta y se contesta a la vez, y es en sus reflexiones que encuentra que la respuesta es permanecer al lado de su esposa.

▣ *La prohibición.* Antonio decide no ver más a Raquel, lo que podemos interpretar como una prohibición, como un refuerzo de la prohibición inicial, ya que como se

<sup>112</sup> LDA, min. 08:37 – 10:40.

verá a lo largo de la historia, son diversos momentos en los que se aleja y regresa con ella; su único consuelo es escribir los sentimientos que esto le genera en un diario que mantiene oculto en el escritorio del laboratorio de su casa.<sup>113</sup> Si bien en este primer momento de alejamiento de su amante y el acercamiento que tiene con su esposa, se pueden ver como el *respeto* a la prohibición, Antonio ejecuta una *infracción*: a petición de Elena acude al taller de un amigo escultor para adquirir una pieza que adorne la fuente que han construido en el jardín de su casa. La infracción es determinante para el desarrollo de la historia, pues resulta que la escultura que elige es la de una mujer desnuda y de rodillas, que inmediatamente atrapa su atención, sin imaginar que la modelo de tan provocativa obra es Raquel, su ex amante.

(En el estudio del escultor, Antonio mira con detenimiento la escultura de una mujer de rodillas, mientras, tras un biombo, Raquel se está vistiendo después de haber posado para el artista. Raquel descubre a Antonio y decide hablarle)

*Raquel:* La diosa arrodillada... Así le llama Demetrio, aunque en todo caso no es más que una simple mujer de rodillas, como les gusta a todos los hombres ver a las mujeres.

*Antonio:* ¿Qué es lo que haces aquí? ¿Por qué hablas de ese modo?

*Raquel:* Te previne que sería una gran desilusión conocerme verdaderamente.

*Antonio:* ¿Me previniste?

(Irrumpe en la escena Demetrio –el escultor–)

*Demetrio:* Antonio, qué sorpresa verte por aquí. Viniste a verla, ¿verdad? ¿No es excepcional?

*Antonio:* Sí, tiene un nombre muy adecuado: La diosa arrodillada.

*Demetrio:* ¿El nombre? Si es mi obra maestra. ¿Quién te dijo que así se llamaba?

*Antonio:* En tu estudio siempre hay voces misteriosas que lo explican todo.

*Demetrio:* Mira, mira que pureza de líneas (Antonio fija la vista en Raquel). El torso es absolutamente clásico, el contorno de la pierna es lo más bello que he visto y la forma en su conjunto es la consumación del más perfecto equilibrio.

*Antonio:* Difícilmente pueda superarla nadie... Vine a comprártela.

*Demetrio:* ¿A comprármela? Claro está, no podía esperarse menos de un conocedor como tú.

*Antonio:* Es un regalo para Elena.

*Demetrio:* Nada mejor, le regalas a tu esposa la inmortalidad.

---

<sup>113</sup> Antonio lee algunos apuntes en su diario en los que manifiesta sus dudas respecto a regresar con Raquel, pero con una actitud diferente toma una pluma y escribe, con notoria determinación, que ha vencido al deseo y Raquel, la mujer que lo encarnaba, ha sido desterrada de su vida para siempre.

*Antonio:* Eso quiere decir que a mi me toca una parte. Y, ¿cuánto me costará toda la inmortalidad?

*Demetrio:* No hablemos de dinero ahora, es el aspecto que más me repugna, háblame de ella (señala a la escultura), ¿te habrás enamorado de ella? Sería mi mayor triunfo, la hice para inspirar amor, para provocar deseo.

*Antonio:* En efecto, lo logras. Al mirarla siento como si la reconociera, como si una lejana evocación se hubiera convertido en mármol.

*Demetrio:* Justo, la misma sensación que experimenté en Roma frente a las obras de Miguel Ángel.

(Antonio sale a toda prisa del estudio, seguido por Demetrio, mientras Raquel termina de vestirse).<sup>114</sup>

▣ *La obligación.* El que Antonio decida comprar la escultura le significa ponerse a prueba. Su deber será contener el deseo que le provoca Raquel –y por consiguiente su representación en mármol–, a la par de mantenerse firme y permanecer al lado de su esposa. Sin embargo, más que dar *cumplimiento* a lo prescrito, Antonio *evade* sus obligaciones al llevar a su amante a su casa y colocarla en un pedestal, como si de un trofeo se tratase, y sin que lo pueda controlar, dejarse llevar nuevamente por el deseo.

▣ *El engaño.* Antonio delata la pasión que siente por Raquel. Sin proponérselo, conspira contra sí mismo al llevar la escultura a su casa. Inevitablemente Elena va descubriendo que existe una relación fuera de lo normal entre su esposo y la diosa arrodillada, hay algo en la escultura que lo atormenta y que ha provocado de nueva cuenta un alejamiento. A través de la ventana de su habitación, Elena observa a Antonio quien delante de la escultura colocada en la fuente de su jardín, indiferente a la lluvia, se ha petrificado. Antonio reacciona ante los relámpagos, entra a su laboratorio, toma su diario y comienza a escribir, mientras Elena, abatida, se retira de la ventana.<sup>115</sup>

*Antonio:* (voz en off) No hay nada peor que engañarse a sí mismo. Toda mi lucha ha sido en vano... Comprendo que es más fuerte que yo. (Se gira y mira a la diosa arrodillada a través de la ventana).<sup>116</sup>

Al ver que su marido ha pasado la noche en el laboratorio, Elena baja a buscarle y él le dice que debe cuidarse y obedecer al médico. Ella comenta que presiente que él esta en un grave peligro y que aunque parezca una contradicción, es ella quien debe cuidar de él y que nadie podrá separarla de su lado.

---

<sup>114</sup> LDA, min. 14:30 – 17:00.

<sup>115</sup> LDA, min. 20:24 – 22:00.

<sup>116</sup> LDA, min. 22:06 – 22:45.

- Antonio:* ¿Por qué dices eso?
- Elena:* Las mujeres siempre adivinamos la proximidad de una amenaza.
- Antonio:* Tú estás rodeada de fantasmas, de sombras increíbles, de acechanzas que no existen.
- Elena:* El amor nunca se engaña. Miro atrás de tus ojos, atrás de tus desvelos y preocupaciones. No quiero que estés solo. He decidido no volver a la clínica de Rochester.
- Antonio:* ¿Cómo? Lo que dices es una locura, tu salud no está para que juegues con ella.
- Elena:* La salud de nuestro amor es la que importa.
- Antonio:* No insistas más. Tal vez la comprometas realmente si te quedas.
- Elena:* Está bien, volveré a la clínica después de nuestro aniversario... Siempre hay el riesgo de que sea el último.<sup>117</sup>

Antonio finalmente *desenmascara* sus intenciones, busca en un maletín un frasco con veneno, coloca unas cuantas pastillas en un compartimento de su encendedor y escribe en su diario “quizá encuentre una puerta de salida, una determinación, la única, aunque sea la más extrema y dolorosa”.<sup>118</sup>

Aún cuando el análisis que realizamos es sobre el protagonista masculino, resulta importante señalar que el personaje de Elena, lleva a cabo también un engaño, al ocultarle a Antonio su deteriorado estado de salud, lo cual resulta en detrimento del propio Antonio, como podrá observarse en el resto de la historia.

- ▮ *La prueba.* Los teóricos plantean dos tipos de acciones dentro de esta categoría. Primeramente una prueba *preliminar*, la cual puede observarse en la escena en la que Antonio visita a Raquel en su departamento: Él le confiesa que el tiempo sin ella fue como vivir en una tempestad, cargando con su sombra, viendo su rostro en todas partes. Por su parte Raquel le hace ver que él ha anudado nuevamente sus destinos, le pide que se entregue a ella o que la destruya y que si en realidad se aman, “no habrá antes ni después”<sup>119</sup>; Antonio le jura que tiene fuerzas para ese amor, pero ella le pone como condición que hable con su mujer y que lo esperará para reactivar lo suyo. Esta prueba preliminar le proporciona elementos a Antonio para enfrentar la batalla final –como lo señalan los autores–, en la que deberá definir sus sentimientos y tomar una decisión definitiva. Raquel o Elena.
- El segundo tipo de acción es el de la prueba *definitiva*, que como ya hemos señalado, permite al personaje afrontar definitivamente la falta inicial. Llega el día

<sup>117</sup> LDA, min. 25:04 – 25:55.

<sup>118</sup> LDA, min. 27:05 – 27: 23.

<sup>119</sup> LDA, min. 28:54.



de la fiesta por el aniversario de bodas de Antonio y Elena, todo se encuentra listo, sobre todo la escultura en la fuente, sólo falta que llegue él, pero no pueden localizarlo, lo cual preocupa a Elena quien se manifiesta enferma y debilitada, el médico le ha pedido que suspenda la celebración y guarde reposo. Antonio llega a tiempo para recibir a sus invitados, pide perdón a Elena quien se ha recuperado tan sólo con verle y le pide que no le explique nada. Ninguno de los dos sospechan que Demetrio, el escultor, se presentaría a la fiesta acompañado por la modelo que inspiró su obra maestra. Antonio se encuentra por primera vez ante las dos mujeres de su vida, su prueba definitiva será decidir con quien seguirá compartiéndolo todo. Raquel le indica que lo estuvo esperando y que si ha asistido a la fiesta es únicamente para conocer la causa de su decisión. A Elena no fue necesario presentarle a Raquel, ya que de inmediato supo que es ella el origen de los agobios de Antonio. Desesperado ante la situación, coloca en una copa el veneno que guarda en su encendedor, la prueba definitiva se ha presentado, Antonio ha tomado una decisión.

Hemos mencionado que Antonio es a la vez héroe y antihéroe, por lo que retomando a Casetti y Di Chio, la victoria del primero y la derrota del segundo, se observan de manera conjunta en este personaje. La fiesta ha pasado y los periódicos dan a conocer dos hechos determinantes para Antonio, la muerte de Elena y el viaje de Raquel a Panamá, podemos considerar que la victoria de Antonio es su nueva condición de viudo y su derrota el alejamiento de Raquel, sin embargo, también pueden apreciarse de manera inversa.

- ▣ *La reparación de la falta.* Los autores señalan que el éxito que el personaje obtiene en su prueba definitiva, le permite liberarse de las privaciones expuestas en la falta inicial. Antonio queda libre de esa angustia que le provocaba mantener una doble relación amorosa, su esposa ha muerto y su amante ha decidido irse del país para trabajar como cupletista en Panamá. Sin embargo, es posible observar que más que un éxito, esta acción le significa una derrota –ya dábamos cuenta de su condición de antihéroe–, ya que más agobiado que nunca, se presenta en el cabaret donde se presenta Raquel, torturado por la culpa y atormentado por el deseo.
- ▣ *El retorno.* Esta acción tiene que ver con el regreso del personaje al lugar que abandonó, es decir con lo opuesto a lo señalado en el *alejamiento*. El encuentro

que Antonio y Raquel tienen en Panamá es complejo,<sup>120</sup> pero después de reflexionar sobre todo lo que han pasado, Antonio se dispone a brindar con Raquel por el fin de año, ella le manifiesta que ha librado una dura batalla para ganar su corazón, él la mira y se convence de que es a ella a quien ama; Raquel intenta tomar su copa, pero Antonio se lo impide, se funden en un abrazo, mientras llega el año nuevo, dándose así una nueva oportunidad para estar juntos.<sup>121</sup>

Nuestro personaje ha decidido, parafraseando a Casetti y Di Chio, instalarse en un lugar que contempla como propio, vivir junto a Raquel le representa estar en el lugar que abandonó. Ahora bien, resulta importante mencionar que la escena recién referida (escena 2) coincide con el inicio del filme (escena 1): Antonio y Raquel se entregan a su amor sentados en un sillón con una ventana al fondo y con dos copas servidas, lo que refuerza nuestra apreciación de que el personaje analizado ha retornado al momento en que se encontraba feliz y enamorado.



Escena 1



Escena 2

▣ *La celebración.* Antonio Ituarte no es un personaje que sea reconocido como victorioso, ni tampoco es recompensado ni transfigurado, por lo tanto la celebración no se da en este caso. Antonio es encarcelado antes de viajar con Raquel por su luna de miel, por ser presunto responsable de la muerte de Elena. Después de la

<sup>120</sup> Antonio estando alcoholizado intenta estrangularla en su camerino, pero Nacho, su pareja de espectáculo, llega a tiempo para impedirlo; al día siguiente ella lo visita en el hotel para despedirse y entregarle el encendedor que dejó en el cabaret, mientras lo espera deslizan debajo de la puerta un telegrama, el cual es leído por Raquel quien se despide y sale de la habitación diciéndole a Antonio que lo vera por la noche después de su última presentación. Raquel comenta con Nacho que ahora está segura de que Antonio la quiere, ya ha sido capaz de matar por ella. El telegrama informa que se requiere la presencia de Antonio en México porque hay presunciones de que su esposa no murió por causas naturales. Raquel, gracias al telegrama, se entera de la muerte de Elena y está convencida de que Antonio atentó contra su esposa, ya que encontró veneno en el encendedor. Antonio es enterado de la llegada del telegrama y suponiendo que Raquel se lo llevó, entra al camerino mientras ella está actuando, lo encuentra, lo lee y lo deja nuevamente donde lo encontró. Le indica a Raquel que la verá más tarde en su hotel.

<sup>121</sup> LDA, min. 56:29 – 62:14.

exhumación de los restos y conforme a los resultados del forense, la corte determina que Elena murió por una afección cardíaca y que Antonio es inocente. Raquel corre a la celda para darle la buena noticia, para *celebrar* su inocencia, pero Antonio ha dictado su propia sentencia, afortunadamente para su decisión lleva consigo su encendedor y su contenido le ayuda a acabar definitivamente con su culpa y con su tormento.<sup>122</sup>



## Las transformaciones de Antonio

Hemos señalado ya que las transformaciones vistas como procesos, proceden mediante una serie de opciones de dos elementos. Veamos ahora cómo se dan las transformaciones en nuestro personaje.

El proceso de transformación de Antonio comienza, como lo hemos señalado, al verse presionado por Raquel para que abandone a su esposa y emprendan una vida juntos. Nuestro personaje vive agobiado y carente de una libertad para amar con plenitud,

<sup>122</sup> LDA, min. 85:18 – 90:24.

porque no puede decidir a quien entregarse por entero. Antes de su anunciado regreso a Guadalajara, al conversar con Esteban sobre el deseo, es posible apreciar un *mejoramiento*, ya que resuelve quedarse al lado de su esposa y preparar juntos su fiesta de aniversario de bodas. El empeoramiento recae por ende en Raquel –a quien por diversas actitudes consideramos antagonista-, porque es abandonada por Antonio, pero él no sabe que ella también ha decidido no verlo más, por lo que desde esta óptica podemos ver inversamente el mejoramiento en ella y el empeoramiento en él.

No obstante, también es posible ver otros intentos de mejoramiento de Antonio, pero en su relación con Raquel, cuando estando en Panamá decide regresar a México para casarse con ella, y posterior a la boda, cuando concluye que Raquel realmente lo ama y se dan una nueva oportunidad.

Los teóricos se centran en el beneficiario del mejoramiento y a las posibles actualizaciones, ya sea de manera casual o consciente. (205) En el caso de Antonio, el tipo de actualización que lleva a cabo para alcanzar su objetivo es una *tarea que cumplir*, es decir de manera consciente y fungiendo como parte activa del proceso. Antonio es el agente-beneficiario dentro de la historia en la cual encontramos *agentes-aliados*, cuya intervención puede ser motivada o no motivada. En LDA este tipo de aliados son Elena, Raquel, Esteban y Nacho:

- ▣ Al inicio de la historia la actitud abnegada y comprensiva de Elena le sirve a Antonio para retractarse de sus malas acciones y resolver quedarse a su lado por lo que puede verse que su ayuda es involuntaria o casual –es decir no motivada-; sin embargo durante la fiesta que ofrecen ella y Antonio para celebrar su aniversario de bodas, se convierte en un aliado *cómplice* al evitar que Raquel beba la copa con veneno preparada por Antonio, con lo que estaría en espera de un beneficio, el que su esposo no se convierta en un asesino y permanezca a su lado.<sup>123</sup>
- ▣ La intervención de Esteban es *no motivada* al dialogar con Antonio sobre el anuncio del perfume Deseo y hacerle ver, sin proponérselo, que sus sentimientos por Raquel no lo llevan a nada bueno. Es también un aliado *socio* cuando declara lo ocurrido en la fiesta mientras Antonio conversa con el médico sobre la salud de Elena y sobre lo que él sabe al respecto.

---

<sup>123</sup> Elena observa a través de un espejo que Antonio vierte algo en la copa que está por ofrecerle a Raquel. Es hasta el final, cuando Esteban declara como testigo en el juicio que se le sigue a Antonio, que revela que aún cuando evitó que Raquel no ingiriera el contenido de la copa, ella tampoco lo bebe, como supone Antonio.

- ▣ Al personaje de Nacho lo situamos como un *aliado* acreedor, porque si bien al chantajear a Raquel para no delatar a las autoridades los supuestos delitos de Antonio, le hace entender a ella que realmente está enamorada de Antonio.
- ▣ Debido a lo anterior podemos establecer que Raquel se distingue por ser un *aliado cómplice*, ya que al presionar a Antonio para que abandone a su esposa, espera ser beneficiada con una relación estable junto a él. Además, cuando se encuentran en Panamá, Raquel está dispuesta a darle una oportunidad a Antonio al enterarse de la muerte de Elena, pues supone que él la mató por el amor que siente por ella, convirtiéndose en cómplice de sus delitos.

Casetti y Di Chio manifiestan que aunque lo antes referido es desde el punto de vista del beneficiario del mejoramiento, puede darse inversamente desde el punto de vista de quien persigue el empeoramiento. En este tenor, al considerar a Antonio como protagonista y antagonista, lo ubicamos como *agente-antagonista*, ya que a lo largo de la trama se convierte en su propio obstáculo para lograr el éxito esperado.

En este sentido es un tipo de agente degradador que puede asumir dos diferentes formas posibles: *hostil* y *pacífica*. Nuestro personaje resulta un antagonista hostil ya que a lo largo de la historia opera a través del engaño, tanto a su esposa como a su amante, y por momentos en forma agresiva al utilizar veneno con siniestras intenciones o por ejemplo en el momento en que atenta en contra de Raquel al querer estrangularla.

Ahora bien, de igual forma está el punto de vista de quien sufre el empeoramiento. En LDA podemos apreciar que Elena muere sabiéndose engañada, Raquel no puede conseguir vivir su relación con Antonio en plenitud ya que éste, al convertir su esfuerzo en dolor, ante el sentimiento de culpa y el desconocimiento de cómo se suscitaron las cosas respecto a la muerte de su esposa, decide quitarse la vida con lo que convierte su recompensa en castigo.

A continuación presentamos una tabla con las oposiciones binarias en lo referente al *empeoramiento predecible*, siguiendo el modelo de los teóricos italianos, lo cual nos permite ver de manera resumida el proceso de autodestrucción del protagonista masculino al que hemos aludido anteriormente:

Empeoramiento predecible	Proceso de empeoramiento	Empeoramiento producido
A partir de que Antonio es requerido por la compañía de seguros para esclarecer las causas de la muerte de su esposa.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Antonio nuevamente abandona a Raquel.</li> <li>- Ante el chantaje de su amante, accede a participar a sus socios y amigos su compromiso matrimonial.</li> <li>- Después de casarse con Raquel la trata con indiferencia y frialdad.</li> <li>- Antonio cede ante la pasión que siente por Raquel y decide irse con ella de luna de miel.</li> <li>- Antonio estando encarcelado, se atormenta y cede al sentimiento de culpa que no lo deja en paz y a la imposibilidad de controlar la pasión que siente por Raquel.</li> </ul>	Antonio se suicida con el veneno que guarda en su encendedor, sin esperar el veredicto del juez.

### 3.4 La ambición desmedida de Jaime Karin

A continuación analizaremos al protagonista masculino de *En la palma de tu mano*, Jaime Karin, un estafador que se vale de sus supuestas dotes de adivinador para engañar a mujeres ávidas de conocer el futuro, un personaje que es calificado, como lo señala Ariel Zúñiga, con una frase que un gorrión que dice la suerte ha elegido para él: “No haces todo lo que puedes y haces todo lo que no debes”.<sup>124</sup>

Karin es un personaje *activo* al ser la fuente directa de la acción, aunque en diversos momentos se le puede apreciar también como un personaje pasivo ante el sentimiento de culpa por el abandono en el que tiene a Clara, su compañera, y por haber cometido varios ilícitos motivados por su ambición.

Las características de personaje activo pueden observarse desde un principio cuando se nos presenta a Jaime Karin como un hombre culto, inconforme con su posición social que denota su anhelo de tener una mejor condición de vida, aunado a su presunción

<sup>124</sup> Ariel Zúñiga, *Op. cit.*, pág. 132.

de, como dice el anuncio luminoso de su consultorio, conocer el pasado, dominar el presente y revelar el futuro de sus clientes.

Karin recibe a una cliente quien le entrega un cheque con la intención de que no se conozca lo que él le ha revelado en una consulta anterior, ante este atrevimiento, Karin rompe el documento y le manifiesta sus concepciones de clase:

*Karin:* Pase usted, señora.

*Cliente:* No profesor, me voy luego, sólo vengo a esto (le extiende un papel que saca de su bolso).

*Karin:* No entiendo. ¿Qué es?

*Cliente:* Un cheque. Un cheque por quinientos pesos, el precio que le pago por lo que usted sabe

*Karin:* ¿Por lo que yo sé? Dirá por lo que los dioses saben y me transmiten bondadosamente. (Toma el cheque). Este papel debiera considerarlo yo como un diploma, como el reconocimiento académico de mi clarividencia, de mis dotes sobrenaturales, pero Karin no acepta cheques (rompe el papel), acepta sólo dinero en efectivo. Cuando usted regrese con el dinero en metálico, los dioses le devolverán esa carta que imprudentemente dejó en manos de una sirvienta (le entrega el cheque roto). No olvide, señora, no hay que confiar en los sirvientes, están en relación directa con los poderes sobrenaturales. (La clienta se marcha molesta)<sup>125</sup>



<sup>125</sup> *En la palma de tu mano*. Dir. Roberto Gavaldón. Prod. Óscar J. Brooks y Felipe Mier. Guionistas José Revueltas y Roberto Gavaldón sobre argumento de Luis Spota. Actores Arturo de Córdova, Leticia Palma, Carmen Montejo, Ramón Gay, Enriqueta Reza. Mier y Brooks. 1950, min. 7:05 – 8:04.



Al ser Jaime un personaje activo durante la mayor parte del filme, resulta también un personaje *influenciador*, que “hace hacer” a los demás, principalmente a Clara quien le cuenta todo lo que escucha en el salón de belleza donde trabaja, sobre las clientes potenciales que acuden a Karin para hacer consultas diversas; de igual forma Karin logra influenciarlas para que tomen decisiones sobre su futuro.

En este tenor, el hecho sobre el que gira la trama tiene que ver con esta característica del personaje, al hacerle ver a Ada y a León que él sabe todo sobre la muerte de Vittorio Romano,<sup>126</sup> esposo y tío de estos, respectivamente. Karin ejerce un poder especial sobre Ada, un poder que la domina y que se observa en la escena en la que ella dispara al reflejo de él en el espejo: Karin le hace ver que ella no pudo atentar contra él, porque “estaba adueñado de su voluntad, de su mente”.<sup>127</sup> Sin embargo, resulta ser un personaje *autónomo*, ya que directamente lleva a cabo el plan para chantajear a la viuda Romano, sin que colabore en ello nadie más.

Este personaje resulta ser también *modificador* porque repetidamente cambia las situaciones, aunque en forma negativa, lo que lo convierte en *degradador*. Los engaños y las mentiras se van sumando hasta que la verdad sale a flote y no hay manera de revertirla. Al igual que el caso de Antonio Ituarte en LDA, Jaime Karin tiene características de *antagonista*, principalmente en su trato y abandono a Clara; además de cometer un asesinato y una serie de actos indebidos, con tal de obtener junto con Ada la fortuna de Vittorio Romano.

---

<sup>126</sup> Vittorio Romano, un acaudalado empresario, es cliente de Clara, quien comenta con Karin sobre su muerte y sobre una discusión que escuchó previamente a atenderlo en su domicilio, por última vez.

<sup>127</sup> EPM, min. 51:20 – 52:30.



## Las acciones de Jaime Karin

Ahora presentaremos las acciones –como función– de Jaime Karin dentro del relato.

- ▣ *La privación.* En el caso de Jaime Karin la privación consiste en la falta de solvencia económica; aunque goza de buena clientela, principalmente mujeres de buena posición económica, su ambición por una vida mejor es evidente, recordemos que anteriormente hemos mencionado la escena en donde él le pide efectivo a una cliente y rechaza el cheque que le lleva. Nos parece importante señalar que vive de manera modesta en los altos de su consultorio. En resumen, la situación económica de Jaime será la falta inicial, de la cual partirá la trama.
- ▣ *El alejamiento.* Al enterarse Karin de la muerte de Vittorio Romano, comienza a alejarse paulatinamente de Clara y de la atención de sus clientes en su consultorio; su objetivo a partir de ese momento es buscar el beneficio que puede traerle el chantajear a la viuda, por conocer supuestamente lo que pasó entre ella y su esposo, antes de su muerte. Cabe señalar que en el resto del filme Karin no vuelve a atender a sus clientes, ya que está abocado al caso Romano.
- ▣ *El viaje.* En este caso el desplazamiento físico no se da como tal en la trama. Lo que si es posible ver es el trayecto psicológico que experimenta Jaime Karin, debido a la ambición que despierta en él la posibilidad de hacerse de la fortuna de Vittorio Romano. Este cambio lo observamos en dos escenas, primeramente cuando se reúne con Clara en la taberna al término de sus respectivas jornadas de trabajo; el encuentro se da de manera sencilla y sin mayores pretensiones más que la de una botella de vino; en la segunda escena el cambio de actitud es notorio, para este momento él tiene asegurada una primera entrega de dinero por parte de Ada, por lo que ordena sea dispuesto un gran banquete para celebrar con su compañera a la luz de las velas y ambientado por una pequeña orquesta que interpreta la melodía favorita de ella. Incluso en la primera escena referida, Karin relata a Clara un hecho inexistente y ante el reclamo de ella, le expresa con mucha seguridad “lo que sucede dentro de mi, es como si sucediera en la vida real”,<sup>128</sup> lo que podemos interpretar como el inicio de ese viaje que lo llevará a ser una persona diferente.

---

<sup>128</sup> *En la palma de tu mano*, min. 19:10.



- ▣ *La prohibición.* A pesar de que Clara no está de acuerdo, Jaime decide chantajear a Ada y León, para lo cual ha dejado de atender a sus clientes en el consultorio; en este sentido observamos un refuerzo a la privación inicial, ya que optó por la posibilidad de obtener una parte de la fortuna Romano y dejar de lado el ingreso constante generado por las consultas. Karin comete una *infracción* al atender a Carmelita –la vendedora de periódico– quien le insiste para saber sobre el destino de su hijo,<sup>129</sup> si bien nuevamente emplea mentiras para satisfacer a su cliente, con Carmelita es diferente, ya que no pretende aprovecharse de su situación, por el contrario, quiere evitarle un sufrimiento.
- ▣ *La obligación.* Nuestro personaje le hace creer a Clara que muy pronto su situación cambiará, que ella dejará su trabajo en la sala de belleza y que incluso tendrá el dinero suficiente para no trabajar más. Sin embargo, lo que no se espera Clara es que el dinero del que él le ha hablado provenga de Ada. Clara ya le había hecho saber a Jaime su oposición al chantaje a los Romano, por lo que él *evade* lo que ella siente y opina, dejándose llevar por la ambición. Karin deja a un lado el *cumplimiento* del compromiso de amor y fidelidad que aparentemente tenía con ella.
- ▣ *El engaño.* Este tipo de acción se presenta cuando Karin recibe a Ada en su departamento, ambos conversan e incluso conspiran en contra de León, ya que es el obstáculo para que ambos obtengan lo que desean. Ada le insinúa a Karin que empieza a sentir algo por él y aunque se lo propusiera, no podría estar apartada de su lado. Clara regresa de su trabajo y descubre que Karin y Ada han estado juntos

---

<sup>129</sup> El profesor Karin eventualmente auxilia a Carmelita leyéndole las cartas que su hijo le envía desde los Estados Unidos donde se encuentra reclutado en el ejército. En el momento en el que recibe la visita de Ada, Carmelita le pide que le lea la más reciente carta; en esa ocasión se trata de la notificación de la muerte de su hijo en la guerra de Corea; Karin le oculta el hecho y ante la insistencia de ella, apoyado por la esfera de cristal, le comenta que su hijo está en un lugar mejor, que está en paz, que por fin está en paz. Carmelita se retira agradecida y satisfecha.

en el departamento; al retirarse Ada, Karin intenta justificarse mencionando que lo que ha visto es simplemente parte de su trabajo, Clara sabe que no es así, pero le hace ver que lo entiende y que sabe que él nunca la engañaría, a pesar de que en el fondo sabe que no es así:

*Clara:* Me lastimaría mucho que pensaras que siento celos, Karin, pero esa mujer...

*Karin:* Ya sabes que esa mujer es uno de los tantos incidentes pasajeros en mi profesión. Hemos llegado a un convenio, ella y yo somos desde hoy una especie de socios, socios circunstanciales, eso es todo.

*Clara:* Ya sé que serías incapaz de engañarme, claro está. No es eso lo que me preocupa, pero es que temo perderte de otra forma. Hay cosas que ensucian una vida, que la dejan marcada para siempre.

*Karin:* No te entiendo, Clara. ¿Qué quieres decir?

*Clara:* Es que temo perderte sin que siquiera te alejes de mi lado, perder lo que eres, la forma en que te pienso, la imagen que hay en ti. Sería horrible.

*Karin:* Eso nunca. Para ti siempre debo ser el mismo, ese Karin que tú llevas dentro de ti, es lo que más quiero y respeto de mi persona. Tal vez sea un Karin que no exista, pero es el Karin que yo deseo ser.

*Clara:* No vayas a perderlo jamás, Karin. Tú y yo somos la verdad, una verdad limpia a pesar de todo, si nos quedamos sin eso, será como si muriéramos en vida.

*Karin:* Hay cosas que están por encima de todo, nuestro amor es una de ellas. No tengas miedo

(Se funden en un abrazo. Clara le sonríe y comienza a acomodar sus cosas en el tocador. Al abrir el cajón descubre la pistola que anteriormente activó Ada y mira con desconcierto el impacto de bala en el espejo)

*Clara:* Karin, vayámonos de aquí, dejemos todo atrás sin que nos importe nada.

*Karin:* Aún no ha llegado el momento. Pero, sí nos iremos. (Se acerca al tocador, toma la pistola y señala con ella el espejo). Karin sabe jugar con fuego sin quemarse y también sabe apagar el fuego a tiempo.

*Clara:* Has ido demasiado lejos, Karin. Ojalá y todavía sea tiempo de que retrocedas.<sup>130</sup>

▣ *La prueba.* Como hemos visto, Casetti y Di Chio establecen dos tipos de acciones en este rubro. Por una parte la prueba *preliminar* de Jaime se presenta cuando decide seguir con sus planes a pesar de la inconformidad de Clara. Junto con Ada se trasladan a las afueras de la ciudad donde ella tiene una casa de retiro, cerca de

---

<sup>130</sup> EPM, min. 53:55 – 56:50.

una cascada; estando frente al salto del agua Karin logra enterarse cómo fue la muerte de Vittorio, con lo que tiene un elemento más para lograr su cometido y, como señalan los autores, equiparse para la batalla final:

*Ada:* La llaman el sueño, la cascada del sueño, ¿No le parece un nombre caprichoso? Es fascinante. Fascinante como la vida misma.

*Karin:* Como su propia vida, Ada Romano. Una fuerza que se despeña para invadirlo todo, para someterlo todo a su ambición sin límites.

*Ada:* Acierta una vez más, Karin. Yo soy eso o he querido serlo.

*Karin:* Pero por dentro, sin que nada aparezca en su superficie tranquila, una secreta cascada de la muerte. Eso es su espíritu.

(Ada se acerca a la orilla de la cañada para contemplar la cascada)

*Ada:* Qué extraño, sus palabras me han hecho recordarlo, esta cascada también, también debe una vida.

*Karin:* Ya lo ve usted, la cascada tampoco se preocupa, ni tiene remordimientos, sigue su curso sin temor al castigo. (Ada le da la espalda) Cuénteme, Ada, ¿Cómo fue el crimen?

*Ada:* Veneno. Veneno administrado en pequeñas dosis. Es usted sádico, Karin.

*Karin:* No, no me refería a eso, sino al crimen cometido por la cascada.<sup>131</sup>

Otra prueba preliminar se da en la escena en la casa de retiro cuando Ada le propone a Karin que le ayude a eliminar a León. Él le dice que nunca antes ha asesinado a nadie, ella le ofrece todo el dinero que le pida –ya que muy pronto heredará la fortuna de Vittorio–, pero Karin le responde con una pregunta: ¿Y si no quisiera dinero? Ada responde que a él no le negaría nada. Se abrazan y se besan mientras la cámara enfoca la chimenea donde arde el fuego, se da una disolvencia a los leños consumidos, lo cual es la perfecta alegoría de la consumación de su amor, motivado por la ambición y el deseo; ya no queda duda, Karin asesinará a León, tal como lo quiere Ada.

El otro tipo de acción, la prueba *definitiva*, se presenta cuando Karin cumple con lo acordado. Según el plan, Karin llevará a León a la casa de retiro de Ada para matarlo, la casa está ubicada convenientemente en un lugar apartado, solitario y cercano a la cascada, donde echará el cuerpo para desaparecerlo. Según lo descrito por los teóricos, esta prueba permitirá a nuestro personaje afrontar la causa de la falta inicial, obtener parte de la fortuna Romano y mitigar con ello su inestabilidad económica.

---

<sup>131</sup> EPM, min. 58:05 – 59:55.

Jaime Karin resulta ser también héroe y antihéroe a la vez, por lo que la *victoria* y la *derrota*, se observan de manera conjunta, como en el caso de Antonio Ituarte en LDA. En este tenor, la victoria del Karin héroe será la seguridad que le da Ada de que compartirán la fortuna que ella heredará; la derrota del Karin antihéroe es convertirse en asesino, con lo que será susceptible de ser descubierto, enjuiciado y sentenciado por ello.<sup>132</sup>

- ▣ *La reparación de la falta.* En lo que respecta a Jaime Karin, lo que observamos como parte de este tipo de acción no le significa un éxito. Aún cuando él cree tener asegurada una gran cantidad de dinero, lo que ha perdido es más significativo: el amor de Clara. Ella se aleja decepcionada y herida al constatar que Karin no se detendrá hasta no cumplir sus objetivos.<sup>133</sup> Con todo lo que él ha hecho no *restaura* ni *reintegra* nada, el obtener fortuna mediante medios ilícitos no garantiza reparar la falta inicial y mucho menos, recuperar aquello –la fortuna– que nunca perdió. Aunado a lo anterior, durante la lectura del testamento de Vittorio se revela que Ada y León son los herederos universales y que ambos deben firmar la documentación correspondiente para recibir la herencia. Ada se siente abatida porque sabe que León no se presentará; ella trata de hacerle ver al notario que su sobrino posiblemente no asista, pero le informan que deberá presentarse, vivo o muerto. Ada y Karin deberán resolver este obstáculo, si quieren cobrar la herencia.
- ▣ *El retorno.* Como hemos visto anteriormente, los autores indican que esta acción se refiera al regreso del personaje al lugar que abandonó o que contempla como propio. En el caso de Karin, después de asesinar a León, busca a Ada en la suite del hotel donde vive, pero ella se niega a verlo. Al día siguiente, con una actitud totalmente diferente, Ada intenta pagarle cinco mil pesos a Karin por el servicio realizado, él le dice que es todo lo que puede pagarle y que si no le parece, irá a la policía y lo denunciará por haber matado a su sobrino. Karin la golpea y le grita que llame a la policía y que les diga que ella, la asesina de Vittorio, puso a su disposición una cabaña donde enterró el cuerpo de su sobrino; Ada, vencida, comprende que Karin la convirtió en su cómplice al no arrojar el cadáver a la cascada, como lo habían acordado. En este sentido podemos decir que el *retorno*

---

<sup>132</sup> Es importante hacer mención que durante todo el filme, Karin se refiere a sí mismo siempre en tercera persona, como si se expresara de alguien más, ajeno y diferente a su persona. Con esto apoyamos nuestra idea de que el personaje es héroe y antihéroe de manera paralela.

<sup>133</sup> Resulta significativo señalar que en la escena de la ruptura entre Clara y Karin, ella le reprocha que él, a pesar de ser un clarividente, no ha podido ver lo que ella sufre, que vive como su sombra y que ha permanecido a su lado de manera abnegada; Karin le pide que se vaya, que se aleje de él, porque el Karin que vivía en su corazón, ha muerto, que entre Ada Romano y él, lo han matado.

de Karin se da en este momento que recobra el control de la situación, nuevamente tiene la seguridad de que Ada le entregará parte de la herencia, por lo que asume que podrá cumplir su cometido:

*Ada:* (Sollozando) Me volviste tu cómplice, Karin, debí haberlo esperado. (Su actitud cambia, incluso sonrío) Fue un golpe genial, tus palabras siempre resultan ¿Verdad? Tú y yo estamos escritos en nuestros respectivos destinos

*Karin:* Podría no haber sido así, pero ya nada importa, en adelante sabré estar a la altura de ese destino. No lo dudes. Descenderemos hasta el fondo, pero juntos, ¿Me entiendes?

(Se abrazan y se besan apasionadamente).<sup>134</sup>

▣ *La celebración.* No podemos considerar a Jaime Karin como victorioso, porque más allá de ser identificado como tal y por ende recompensado, más bien recibe su merecido. Primeramente, mientras traslada junto a Ada el cuerpo de León oculto en la cajuela del auto, están a punto de ser descubiertos por un agente de tránsito que les ayuda a cambiar un neumático ponchado. Los periódicos del día siguiente dan cuenta de que fue encontrado León Romano despedazado por una locomotora, todo parece ir bien, pero la policía acude al hotel para buscar a Ada. Antes de partir les pide autorización para llamarle a su abogado, sin embargo a quien llama es a Karin; fingiendo hablar con un asistente del licenciado, le informa a su cómplice que está siendo requerida en la delegación de policía y le pide que se encuentren en dicho sitio. Karin comienza a angustiarse, a dejarse vencer por sus culpas; empaqueta algo de ropa, toma el dinero que recibió como primer pago del chantaje, pero al salir de su domicilio es abordado por agentes de la policía quienes le informan que tienen órdenes de llevarlo a la jefatura.<sup>135</sup> En dicho sitio, observa a Ada salir del depósito de cadáveres, lo que le produce nerviosismo e inquietud; le indican que lo han citado para identificar un cadáver y que deberá hacerlo antes de rendir su declaración. Jaime Karin se rinde, no puede más, se rehúsa a ver el cadáver:

*Agente:* Comprendo que esto para usted será penoso, pero tendrá que identificar el cadáver, antes de rendir su declaración.

*Karin:* No, no quiero ver ese cadáver, no quiero.

*Agente:* Tendrá usted que hacerlo, es de ley.

---

<sup>134</sup> EPM, min. 89:49 – 90:52

<sup>135</sup> Yendo ya en el auto con los agentes, Carmelita le grita que nuevamente se le ha olvidado su periódico. El profesor Karin, en un intento de reparar sus faltas, le entrega el sobre con el dinero, le dice que su hijo se lo manda y que pronto le escribirá. (Recordemos que Karin le oculta a Carmelita que su hijo ha muerto en el frente de guerra).

*Karin:* Ya no podría, resultaría demasiado para mí. Lo declararé todo, con todos sus detalles. Pero terminemos de una vez con este martirio... Yo lo maté, ¡Yo maté a León Romano!

*Agente:* Pase usted por acá, le tomaremos su declaración.<sup>136</sup>



Karin relata todos los hechos mientras Ada es retenida y llevada a la oficina donde se encuentra él. Ella se entera que Karin los ha delatado y comprende que está vencida, que sus destinos están unidos y que descenderán, pero juntos.

Le informan a él que de todas formas tendrá que identificar el cadáver; resignado baja al anfiteatro, el agente le dice que nunca en su carrera ha presenciado un crimen perfecto y que el cometido por él lo hubiera sido, si no se hubiera confundido en el último momento. Al retirar la sábana mira con horror que el cuerpo que debía reconocer era el de Clara y no el de León; su amada Clara no soportó su desdicha y se suicidó, dejándole una carta póstuma. Karin perdió tanto o más que Clara, se quedó sin ella y sin la fortuna Romano y como le escribe ella en la carta, “el que busca, encontrará” y Jaime Karin encontró lo que tanto había ambicionado.



<sup>136</sup> EPM, min. 106:30 – 107:18.



## Las transformaciones de Karin

Procedamos ahora a ver como se dan las transformaciones como procesos en Jaime Karin, conforme a lo previamente señalado, mediante una serie de opciones binarias.

La transformación de Karin da inicio cuando se entera de la muerte de Vittorio Romano y ante la posibilidad de chantajear a Ada, la viuda. La situación económica por la que pasa no le es agradable del todo, por lo que movido por la ambición decide utilizar sus habilidades para obtener parte de la herencia que les será entregada a los deudos. El *mejoramiento* en este caso lo podemos apreciar en dos momentos: el primero cuando Karin intenta congraciarse con Clara quien le ha hecho saber su descontento respecto al chantaje; el segundo, la interacción que tiene con Carmelita, a quien como vimos intenta por todos los medios evitarle un sufrimiento por la muerte de su hijo. Aún cuando estas acciones se pueden interpretar como positivas, se pierden ante la ambición que él tiene por la fortuna Romano. El *empeoramiento* recae finalmente en Clara quien ve como se va extinguiendo su relación con Karin, y de forma indirecta en Carmelita, porque tarde o temprano se enterará del destino de su hijo.

Jaime Karin también es un personaje en el que el tipo de actualización que lleva a cabo para alcanzar su objetivo es una *tarea que cumplir*, haciéndose parte activa y siguiendo por sí mismo la acción. Siendo Karin el agente-beneficiario en este caso, contará con *agentes-aliados* que intervienen motivados o no. En EPM los agentes-aliados son: Clara, Ada, León y Carmelita:

- ▣ Clara es quien vincula a sus clientes del salón de belleza con Karin. Ella se entera de todo lo que se platica en el salón y se lo participa a Jaime, quien con habilidad



emplea la información para hacerles creer a las clientes que de verdad posee dotes de adivino. En este sentido la ayuda de Clara es motivada, pues actúa con conocimiento de causa para apoyarlo desde una perspectiva laboral, por lo que la situamos como un aliado *cómplice*, puesto que está a la expectativa de un beneficio común: obtener ingresos para hacer llevadera su vida en pareja.

- ▣ La intervención de Carmelita es *no motivada* al solicitarle al profesor Karin que le lea las cartas que le manda su hijo. Carmelita le entrega el periódico todos los días, como una forma alegórica de ubicarlo en su realidad; incluso es ella quien lo salva de ser atropellado, precisamente por entregarle un periódico. Por este intercambio de servicios desinteresados la consideramos como un aliado *socio*.
- ▣ Al personaje de León lo ubicamos como un *aliado* acreedor porque está en la búsqueda de una recompensa –el amor de Ada y el dinero de su tío–. Tanto es un aliado para las intenciones de Karin, como para las de Ada, quien lo utiliza para manipular la situación a su favor. Aun estando muerto, les resulta útil para consumir el plan que juntos han tramado con tal de apoderarse de la herencia.
- ▣ El personaje de Ada lo observamos como un *aliado cómplice*, básicamente porque colabora con Karin para varios hechos en la búsqueda de un beneficio común. Por una parte, es autora intelectual del asesinato de León y posteriormente, participa en la exhumación clandestina para hacerlo aparecer en un accidente de tren.

Como consideramos a Karin como protagonista y antagonista, lo ubicamos como *agente-antagonista*, por el trato que le da a Clara; por su ambición que lo lleva a cometer un asesinato, e incluso por la habilidad con la que manipula a Ada. Es importante señalar que siendo él mismo su propio antagonista, consideremos también que, al ser vencido por los remordimientos y las culpas, delata sus crímenes, por los que en lugar de recompensa, recibirá un castigo.

Karin resulta un antagonista hostil ya que a lo largo de la historia opera a través del engaño y de reacciones violentas hacia Clara y Ada, sin dejar de lado que se convierte en un asesino.

También en este análisis está el punto de vista de quien sufre el empeoramiento, por lo que podemos establecer que en EPM Clara se suicida sintiéndose abandonada e incomprendida, León es asesinado porque resulta un obstáculo y Ada es delatada cuando estaba segura de haber salido bien librada de los acontecimientos.

Tal como lo hicimos con el personaje de Antonio Ituarte, a continuación presentamos la tabla con las oposiciones binarias, conforme a los postulados de Casetti y Di Chio:

<b>Empeoramiento predecible</b>	<b>Proceso de empeoramiento</b>	<b>Empeoramiento producido</b>
A partir de que Karin tiene que exhumar el cuerpo de León para hacer que su muerte pareciera un accidente.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Karin está a punto de ser descubierto por un policía mientras traslada el cuerpo de León en la cajuela de su auto.</li> <li>- Se concientiza de la pérdida de Clara, a quien corrió de su vida.</li> <li>- Al verse requerido por la policía, decide entregarle el dinero del chantaje a Carmelita, como si esa acción fuera a eximir sus malas acciones.</li> <li>- Karin se rehúsa a identificar un cadáver. Es tanta la presión y el sentimiento de culpa que, sin tener otro camino, decide confesar sus crímenes e inculpar a Ada.</li> <li>- Karin se horroriza al descubrir que es el cuerpo de Clara y no el de León, el que tenía que reconocer</li> </ul>	Antonio será juzgado por sus crímenes y vivirá con la culpa de haber sido la causa del suicidio de Clara.

Hasta aquí hemos dado cuenta del análisis realizado a los dos personajes protagónicos de LDA y EPM, en el cual observamos el proceso de autodestrucción que experimentan en dos melodramas producidos hace más de sesenta años, pero que ante esta revisión, resultan tan actuales y tan atemporales como el deseo y la ambición, aspectos inherentes a la condición humana.

## CONCLUSIONES

Si bien en el cine de la época de oro no se dio una comprensión del género negro que permitiera una basta producción de filmes, es posible apreciar en algunos directores una mezcla entre los componentes de este estilo con el melodrama mexicano.

Roberto Gavaldón demuestra su interés por hacer un cine inteligente al adaptar sus historias a esa atmósfera de cine negro en ambientes mexicanos, historias que retratan a la sociedad mexicana de mediados del siglo XX, en un contexto de desarrollo económico disparado como el vivido durante el alemanismo. Además supo conjuntar un equipo adecuado para dicha empresa.

Contó con el apoyo de José Revueltas para la adaptación de las historias y la creación de diálogos contundentes; Alex Phillips logró imprimir con la fotografía el ambiente adecuado para el desarrollo de las tramas y Arturo de Córdova resultó el intérprete ideal para los personajes protagónicos.

Esta particularidad del director, de integrar un equipo de trabajo adecuado a su visión creadora, nos permite ubicarlo como realizador de melodramas extremos, conforme a los postulados de Xavier Robles. Tanto *La diosa arrodillada* como *En la palma de tu mano* pueden ser considerados primeramente melodramas profundos y más específicamente, melodramas pasionales.

En ambos casos nuestros protagonistas masculinos evidencian la parte más oscura de su ser, además de ser personajes complejos con trayectorias decadentes; Antonio Ituarte se deja llevar por una pasión desmedida, es tanto el deseo que siente por Raquel, que sus intenciones criminales le crean tal sentimiento de culpa que lo orillan al suicidio; por otro lado, Jaime Karin es derrotado por su ambición a tal grado que él mismo reconoce ante la mujer que más lo ama, Clara, haber matado al Karin que ella amaba. La ambición lo convierte en asesino y ante tanta culpa no le queda más que reconocer delante de las autoridades sus actos criminales, sumido en la confusión y el tormento.

En este tenor, los triángulos amorosos están presentes en los referidos melodramas y Gavaldón no se limita a presentarnos uno en cada historia, sino que va más allá presentándonos hasta tres como en el caso de EPM –el primer triángulo es el de Vittorio, Ada y León; el segundo el de Karin, Ada y León, y el tercero el de Clara, Karin y Ada–, con personajes centrales más cercanos a un antagonista y presencias determinantes de *femmes fatales* que saben dominar al protagonista, confundirlo y alejarlo de sus objetivos.

Es por estas razones que coincidimos con los especialistas que señalan que Gavaldón hace un cine de antihéroes y por ende de antiheroínas, personajes oscuros y ambiguos que no implican una mala construcción psicológica, sino una forma de expresar la contrariedad del medio en el que viven, del que son parte y producto.

De igual forma podemos ubicar en estos melodramas elementos característicos del cine negro norteamericano, baste con reconocer en Raquel Serrano y en Ada Romano a dos perfectas mujeres fatales, dignas de figurar entre lo mejor del género.

Apoyados en Casetti y Di Chio logramos señalar aquellas acciones que nos permitieron identificar el proceso de autodestrucción del protagonista masculino en los dos melodramas de Gavaldón elegidos para el análisis. Conforme al método de estos autores y ante la ausencia de una victoria y por consiguiente una celebración, podemos determinar que nos encontramos ante dos antagonistas, pues ambos reciben su castigo como resultado de un empeoramiento al que los conducen sus propias acciones.

Sin embargo, también el análisis nos permitió dar cuenta de otros personajes que a lo largo de las historias están presentes para respaldar a los protagonistas-antagonistas. En ambos casos es posible observar que las amantes –Raquel y Ada– terminan por sentirse enamoradas, por encima de la pura pasión o conveniencia. En el caso opuesto, las mujeres que en un principio viven enamoradas del protagonista – Elena y Clara– ven como a la par que sus parejas se alejan de ellas, sus sentimientos llegan a estar dominados por la decepción y el dolor –quizá por eso Elena totalmente deprimida, muere abatida por un mal del corazón, y Clara, decide suicidarse al ver que ha perdido para siempre al amor de su vida–.

En los dos filmes podemos apreciar también a dos personajes que de manera directa o indirecta, pero con intenciones similares, provocan que el protagonista se dé por vencido: en LDA vemos cómo Nacho al ver que no puede conseguir que Raquel se separe de Antonio, acude a la policía para denunciarlo por ser presuntamente el asesino de su esposa, el encierro y la culpa vencerán a Antonio. En EPM, León se convierte en un estorbo para Ada y Karin por lo que juntos deciden matarlo, será este hecho y la presión que ejerce la policía para que Karin identifique un cadáver, lo que hará que delate sus acciones criminales.

Dos personajes harán que los protagonistas se enfrenten con su respectiva realidad. En primer lugar tenemos a Esteban, que con una actitud responsable y su lealtad hacia sus patrones, le hace ver a Antonio que su relación con Raquel no es lo más conveniente; por otro lado está Carmelita, que le entrega a Karin diariamente su periódico y que además le hace leer las cartas de un hijo que está lejos buscando hacer el bien. Ambos personajes, si bien secundarios, contribuyen por momentos a exponer la esencia protagónica, por encima de la antagónica, de nuestros personajes principales analizados.

Aún cuando los dos melodramas en cuestión no describen acontecimientos históricos, ni son historias basadas en hechos reales, sí podemos considerar que ambos dan cuenta del momento en que fueron filmados. En ambos casos podemos apreciar cómo se comportaba la burguesía en el sexenio de Miguel Alemán, organizando fiestas de rigurosa etiqueta en grandes mansiones y con apoyo de un mayordomo; el vestuario diseñado para las protagonistas; el gusto por la ostentación, representado con la adquisición de una escultura de mármol para adornar una fuente; el tener una casa de retiro o descanso en la tranquilidad del bosque, alejada del bullicio de la ciudad, o incluso darse el lujo de alquilar una suite en un hotel de lujo.

También es posible ver la representación de una ciudad moderna, con posibilidades cosmopolitas, una ciudad como escenario insustituible para el desarrollo de las historias filmadas por Gavaldón, donde podemos identificar los hoteles Reforma y Del Prado, la colonia Condesa, la Alameda Central o el Centro Histórico de la ciudad de México.

No podemos dejar de mencionar la importancia que tienen las escenografías como parte del desarrollo de las tramas y los ambientes generados para dar énfasis a las diferentes acciones de los dos protagonistas, por ejemplo, la casa de Antonio es la alegoría a un enorme mausoleo donde quedará sepultado el amor que le tuvo Elena. Antonio y Karin tienen un espacio de trabajo en sus respectivas casas, uno un laboratorio, el otro su consultorio.

A través de las ventanas es posible ver aquello de lo que gobiernan o lo limitan: Antonio observa el deseo convertido en anuncio y en diosa arrodillada y Elena mira como se le escapa el amor de su esposo. Los espejos, como una variante de ventana, son testigos de las intenciones criminales de los protagonistas: Elena observa a Antonio poner veneno en una copa y Ada dispara al reflejo de Karin manifestando con ello sus oscuras intenciones.

Las escaleras dan cuenta de los altibajos de los personajes: Antonio baja las escaleras decidido a empezar una vida junto a Raquel; Karin sube una escalera para descubrir las intenciones de Ada; el cuerpo de León está enterrado a unos pasos de la escalera de la casa de campo; Raquel desciende varias escaleras para descubrir que Antonio se ha suicidado, y Karin baja por unas interminables escaleras, prácticamente al infierno, para identificar el cadáver de Clara.

Reiteramos que el modelo empleado para el análisis de los personajes nos permitió seguir paso a paso cómo se produce la autodestrucción tanto de Antonio Ituarte, como de Jaime Karin, gracias a que contempla la transformación de éstos como proceso, a través de la identificación de los géneros de gestos que asumen y las clases de acciones que llevan a cabo, aspectos fundamentales del personaje visto como rol. Sin embargo, no queremos generar la idea de que los protagonistas de los dos melodramas elegidos deben ser encasillados como simples galanes atormentados.

Antonio y Jaime son personajes complejos que si bien conocen el **amor**, se ven atrapados por el deseo, arrastrados a la **fatalidad** por una fuerza que los impulsa a obtener lo que quieren y que inevitablemente los lleva a vivir el **tormento** que terminará por destruirlos.

## FUENTES

### Bibliografía

- Anduiza Valdelamar, Virgilio. *Legislación cinematográfica mexicana*. México, Filmoteca de la UNAM, 1983.
- Aviña, Rafael. *David Silva. Un campeón de mil rostros*. México, UNAM. Miradas en la oscuridad, 2007.
- Aviña, Rafael. *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México, Editorial Océano y Cineteca Nacional, 2004.
- Ayala Blanco, Jorge. *La Aventura del Cine Mexicano*. México, Editorial Posada, 1985.
- Campos García, Yolanda, Ma. del Carmen Figueroa Perea, Nora Judith Núñez Carranza y Ernesto Román Pérez. *Premio Ariel*. México, IMCINE y Cineteca Nacional, 1994.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Fernández Reyes, Álvaro A. *Crimen y suspenso en el cine mexicano. 1946-1955*. México, El Colegio de Michoacán, 2007.
- García, Gustavo y Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*. México, Clío, 1997.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897 – 1997*. México, Ediciones MAPA, 1998.
- Hikal Carreón, Wael. *Introducción a la criminología*. México, Sociedad Mexicana de Criminología, 2010.
- Ibarra, Jesús. *Los Bracho. Tres generaciones de cine mexicano*. México, UNAM, Miradas en la oscuridad, 2006.
- Induráin Pons, Jordi, coord. *El cine. Historia del cine. Técnicas y procesos. Actores y directores. Diccionario de términos. 100 Grandes películas*. España, Larousse, 2004.
- Krauze, Enrique. *El sexenio de Ávila Camacho*. México, Clío, México siglo XX. Los sexenios, 1999.

- Krauze, Enrique. *El sexenio de Miguel Alemán*. México, Clío, México siglo XX. Los sexenios, 1999.
- López Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *El ABC de la investigación literaria. De la monografía a la tesis de grado*. México, Editorial Esfinge, 2008.
- López Vergara, Jorge. *Criminología. Introducción al estudio de la conducta antisocial*. México, ITESO, 2000.
- Medin, Tzvi. *El sexenio Alemanista*. México, Ediciones ERA, 1990.
- Meyer, Eugenia, coord. *Testimonios para la historia del cine mexicano*. México, Cineteca Nacional, Tomo VII, 1976.
- Mino Gracia, Fernando. *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*. México, UNAM, Miradas en la oscuridad, 2007.
- Mino Gracia, Fernando. *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*. México, Cineteca Nacional e IMCINE, 2011.
- Monsiváis, Carlos. *Rostros del cine mexicano*. México, Américo Arte Editores e IMCINE, 1997.
- Muñoz Castillo, Fernando. *No tiene la menor importancia. Arturo de Córdova*. México, Fondo Editorial Ayuntamiento de Mérida, 2007.
- Peralta, Elda. *La época de oro sin nostalgia. Luis Spota en el cine 1949 – 1959*. México, Grijalbo, 1988.
- Pérez Turrent, Tomás, coord. *La fábrica de sueños. Estudios Churubusco 1945 – 1985*. México, IMCINE, 1985.
- Pronósticos para la Asistencia Pública. *Roberto Gavaldón. Director de cine*. México, Ediciones Absaroku, 1996.
- Revueltas José. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México, Editorial Era, Obras completas, 1991.
- Rico, José M. *Crimen y justicia en América Latina*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1981.
- Robles, Xavier. *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*. México, UNAM, Miradas en la oscuridad, 2010.



Román, Ernesto y Maricarmen Figueroa Perea. *Premios y distinciones otorgados al cine mexicano. Festivales Internacionales 1938 - 1984*. México, Cineteca Nacional. Documentos de Investigación N° 3, 1986.

Sánchez, Francisco. *Luz en la oscuridad, Crónica del cine mexicano 1896 – 2002*. México, Ediciones Casa Juan Pablos y Cineteca Nacional, 2002.

Taibo I, Paco Ignacio. *María Félix. 47 pasos por el cine*. México, Joaquín Mortiz / Planeta, 1985.

Viñas, Moisés. *Índice cronológico del cine mexicano. 1896-1992*. México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1992.

Zúñiga Ariel. *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. México, El Equilibrista, 1990.

## **Hemerografía**

Ayala Blanco, Jorge. “Roberto Gavaldón (1909-1986)”. *Revista Siempre!*, 24 de septiembre de 1986, págs. 36 y37.

Huerta, Efraín. “Radar fílmico”. *El Nacional*, 22 de abril de 1947, Segunda sección, pág. 1.

Huerta, Efraín. “Radar fílmico”. *El Nacional*, 14 de agosto de 1947, Segunda sección, pág. 1.

Huerta, Efraín. “Radar fílmico”. *El Nacional*, 15 de agosto de 1947, Segunda sección, pág. 3.

Huerta, Efraín. “Radar fílmico”. *El Nacional*, 26 de agosto de 1947, Segunda sección, pág. 1.

Peña, Richard, *Wounded pride, simmering passion: Roberto Gavaldón*. México, Film Festival FICCO-Cinemex, Film Society of Lincoln Center, 2008, pág. 1.

Perucho, Arturo. “El Cine”. *El Nacional*, 25 de agosto de 1947, Segunda sección, pág. 1.

Perucho, Arturo. “Se apaga la luz. En la Palma de la Mano”. *El Nacional*, 1 de julio de 1951, Cine, Teatro Música y Radio, págs. 1 y 3.

Ramón, David. “¡Luces, cámara, acción! El cine y el Centro Histórico”. *Centro. Guía para caminantes*, 2004, Año 2, N° 11, págs. 30 - 45.

Ramón, David. "Los cinco directores más mencionados". *Somos uno, Edición especial Las 100 mejores películas del cine mexicano*, 1994, Año 5, N° 100, pág. 58.

Ramón, David. "Una vida tranquilamente intensa". *Somos uno, La voz de un rostro inolvidable: Arturo de Córdova*, 1999, Año 9, N° 180, págs. 12-18.

Ramón, David. "Galán estelar del cine mexicano". *Somos uno, La voz de un rostro inolvidable: Arturo de Córdova*, 1999, Año 9, N° 180, págs. 20-53.

Relente. "Al compás del chotís 'Madrid' rompieron su amistad la guapa Sofía Álvarez y A. Lara. Quiso imponerle un mutis y Chofi no aceptó. El caso de Libertad Lamarque en Tijuana; Córdova y el 'Crédito'". *El Nacional*, 30 de agosto de 1951, Cine, teatro, música y radio, págs. 1 y 3.

Sánchez Mayans, Fernando. "Pantalla". *El Nacional*, 30 de diciembre de 1951, Cine, teatro, música y radio, pág. 3.

Sin autor. "Que fue robada la estatua de la 'Diosa Arrodillada', en un cine". *El Nacional*, 17 de agosto de 1947, Segunda sección, pág. 4.

Sin autor. "Fue declarado formalmente preso el defraudador Manuel Espinosa Iglesias". *El Nacional*, 9 de marzo de 1952, Segunda sección, pág. 4.

Sin autor. "Leticia concretó sus acusaciones contra J. Negrete". *El Nacional*, 17 de enero de 1953, Segunda sección, págs. 1 y 4.

Terán, Luis. "La Doña: Máxima diva del cine hispanoamericano". *Somos uno, El arte de ser María Félix*, 1992, Año 2, N° 42, págs. 21 - 33.

Terán, Luis. "María Félix y su desfile de galanes cinematográficos". *Somos uno, El arte de ser María Félix*, 1992, Año 2, N° 42, págs. 36 - 49.

Terán, Luis. "La diosa arrodillada". *Somos uno, Edición especial Las 100 mejores películas del cine mexicano*, 1994, Año 5, N° 100, pág. 56.

Terán, Luis. "En la palma de tu mano". *Somos uno, Edición especial Las 100 mejores películas del cine mexicano*, 1994, Año 5, N° 100, pág. 82.

Villarello, Leopoldo, "La noche avanza. Oscuridad, tugurios chinos y dobles jugadas". *Diario FICCO*, 22 de febrero de 2009, pág. 5.

## Filmografía

*Crepúsculo*. Dir. Julio Bracho. Prod. Mauricio de la Serna. Argumento y adaptación Julio Bracho. Actores Arturo de Córdova, Gloria Marín, Lilia Michel, Julio Villarreal, Manuel Arvide. CLASA Films. 1944. Duración 105 minutos.

*La diosa arrodillada*. Dir. Roberto Gavaldón. Prod. Rodolfo Lowenthal. Guionistas José Revueltas y Roberto Gavaldón, con la colaboración de Alfredo B. Crevenna y Edmundo Báez, según el cuento de Ladislao Fodor. Actores María Félix, Arturo de Córdova, Rosario Granados, Fortunio Bonanova, Rafael Alcayde. Panamerican Films. 1947. Duración 96 minutos.

*En la palma de tu mano*. Dir. Roberto Gavaldón. Prod. Óscar J. Brooks y Felipe Mier. Guionistas José Revueltas y Roberto Gavaldón sobre argumento de Luis Spota. Actores Arturo de Córdova, Leticia Palma, Carmen Montejo, Ramón Gay, Enriqueta Reza. Mier y Brooks. 1950. Duración 95 minutos.

## Otras fuentes

Valdés, José Antonio y Lauro Zavala, Conferencia al término de la proyección de la película *En la palma de tu mano*, como parte del ciclo "Cinema Palacio: Luis Spota en el cine", realizada el 30 de agosto de 2011, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

## ANEXO 1

### FILMOGRAFÍA DE ROBERTO GAVALDÓN LEYVA

#### COMO ACTOR

*Almas encontradas* (Raphael J. Sevilla, 1933)

*El prisionero trece* (Fernando de Fuentes, 1933)

*La Calandria* (Fernando de Fuentes, 1933)

*La sangre manda* (José Bohr, 1933)

*Cielito lindo* (Roberto O'Quigley, 1936)

#### COMO MIEMBRO DE LA PRODUCCIÓN

*El prisionero trece* (Fernando de Fuentes, 1933) – sin crédito

*La Calandria* (Fernando de Fuentes, 1933) – sin crédito

*¡Viva Villa!* (Estados Unidos, Jack Conway, 1933) – sin crédito

#### COMO ASISTENTE DE DIRECTOR

*Chucho el roto* (Gabriel Soria, 1934)

*Martín Garatuza* (Gabriel Soria, 1935)

*Los muertos hablan* (Gabriel Soria, 1935)

*Celos* (Arcady Boytler, 1935)

*Mater nostra* (Gabriel Soria, 1936)

*Marihuana* (José Bohr, 1936)

*¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria, 1936)

*Cielito lindo* (codirección con Roberto O'Quigley, 1936)

*Ave sin rumbo* (Roberto O'Quigley, 1937)

*El derecho y el deber* (Juan Orol, 1937)

*Almas Rebeldes* (Alejandro Galindo, 1937)

*Adiós Nicanor* (Rafael E. Portas, 1937)

*Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta, 1937)

*Noches de gloria* (Rolando Aguilar, 1937)

*La tierra del mariachi* (Raúl de Anda, 1938)

*La Valentina* (Martín de Lucenay, 1938)  
*Caminos de ayer* (Quirico Michelena, 1938)  
*El rosario de Amozoc* (José Bohr, 1938)  
*Su adorable majadero* (Alberto Gout, 1938) –colaboración como guionista también  
*La bestia negra* (Gabriel Soria, 1938)  
*El muerto murió* (Alejandro Galindo, 1939)  
*Café Concordia* (Alberto Gout, 1939)  
*El charro negro* (Raúl de Anda, 1940)  
*Mala yerba* (Gabriel Soria, 1940)  
*El Zorro de Jalisco* (José Benavides, 1940)  
*Rancho Alegre* (Rolando Aguilar, 1940)  
*La vuelta del Charro Negro* (Raúl de Anda, 1941)  
*Del rancho a la capital* (Raúl de Anda, 1941)  
*El hijo de Cruz Diablo* (Vicente Oroná, 1941)  
*La epopeya del camino* (Francisco Elías, 1941)  
*Lo que el viento trajo* (José Benavides, 1941)  
*Alejandra* (José Benavides, 1941)  
*¿Quién te quiere a ti?* (Rolando Aguilar, 1941)  
*Allá en el bajío* (Fernando Méndez, 1941)  
*El conde de Montecristo* (Chano Urueta, 1941)  
*Noche de Ronda* (codirección con Ernesto Cortázar, 1942)  
*Las cinco noches de Adán* (Gilberto Martínez Solares, 1942)  
*Casa de mujeres* (Gabriel Soria, 1942)  
*El misterioso señor Marquina* (Chano Urueta, 1942)  
*El baisano Jalil* (Joaquín Pardavé, 1942)  
*Yolanda* (Dudley Murphy, 1942)  
*Aventuras de Cucuruchito y Pinocho* (Carlos Véjar, 1942)  
*Calaveras del terror* (Fernando Méndez, 1943)  
*Fantasía ranchera* (Juan José Segura, 1943)  
*Cuando habla el corazón* (Juan José Segura, 1943) –colaboración en el guión sin crédito  
*Los miserables* (Fernando A. Rivero, 1943)  
*Divorciadas* (Alejandro Galindo, 1943)  
*Caminito alegre* (Miguel Morayta, 1943)  
*Tormenta en la cumbre* (codirección con Julián Soler, 1943)  
*Naná* (codirección con Celestino Gorostiza, 1943)

*El niño de las monjas* (Julio Villarreal y Mario del Río, 1944)  
*Porfirio Díaz* (Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra, 1944)

## COMO DIRECTOR

*La barraca* (1944)

*Corazones de México* (1945)

*Rayando el sol* (1945)

*El socio* (1945)

*La otra* (1946)

*La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (1946)

*A la sombra del puente* (1946)

### ***La diosa arrodillada* (1947)**

*Casanova aventurero* (*Adventures of Casanova*. Estados Unidos, 1947)

*Han matado a Tongolele* (1948)

*Rosauero Castro* (1950)

*Deseada* (1950)

### ***En la palma de tu mano* (1950)**

*Mi vida por la tuya* (Argentina, 1950)

*La noche avanza* (antes *Yo soy el amo*, 1951)

*El rebozo de Soledad* (1952)

*Las tres perfectas casadas* (1952)

*Acuérdate de vivir* (1952)

*Camelia* (México-España, 1953)

*El niño y la niebla* (1953)

*El pequeño proscrito* (*The Littlest Outlaw*. Estados Unidos, 1953)

*Sombra verde* (1954)

*De carne somos* (1954)

*Después de la tormenta* (*Isla de Lobos*, 1955)

*Historia de un amor* (antes *Cautivos del recuerdo*, 1955)

*La escondida* (1955)

*Terminal del Valle de México* (cortometraje documental, 1956)

*Aquí está Heraclio Bernal* (1957)

*La venganza de Heraclio Bernal* (*El rayo de Sinaloa*, 1957)

*La rebelión de la sierra* (*La ley de la sierra* o *El ocaso de Heraclio Bernal*, 1957)

*Flor de mayo* (1957)  
*Miércoles de ceniza* (1958)  
*Macario* (1959)  
*El siete de copas* (1960)  
*Rosa blanca* (1961)  
*Días de otoño* (antes *Luisa*, 1962)  
*Los hijos que yo soñé* (1964)  
*El gallo de oro* (1964)  
*Las figuras de arena* (1969)  
*La vida inútil de Pito Pérez* (1969)  
*Doña Macabra* (1971)  
*Don Quijote cabalga de nuevo* (México-España, 1972)  
*Un amor perverso* (*La madrastra*. México-España, 1974)  
*El hombre de los hongos* (México-España, 1975)  
*Las cenizas del diputado* (1976)  
*La playa vacía* (México-España, 1976)  
*Cuando tejen las arañas* (1977)

## ANEXO 2

### FICHAS TÉCNICAS

#### *La diosa arrodillada (1947)*

*Producción:* Panamerican Films,  
Rodolfo Lowenthal

*Dirección:* Roberto Gavaldón

*Adaptación:* José Revueltas y  
Roberto Gavaldón, con la  
colaboración de Alfredo B.  
Crevenna y Edmundo Báez,  
según el cuento de Ladislao  
Fodor

*Guión técnico:* Tito Davison

*Asistente de dirección:* Ignacio  
Villarreal

*Fotografía:* Alex Phillips

*Operador de cámara:* Rosalío  
Solano

*Foto fija:* Manuel Álvarez Bravo.

*Sonido:* James L. Fields, Nicolás  
de la Rosa y Galdino Samperio

*Música:* Rodolfo Halffter

*Escenografía:* Manuel Fontanals

*Edición:* Charles L. Kimball

*Vestuario:* Lillian Oppenheim y  
Aurora Máinez

*Maquillaje:* Sara Mateos

*Peinados:* Esperanza Gómez

*Intérpretes:* María Félix (*Raquel Serrano*), Arturo de Córdova (*Antonio Ituarte*), Rosario Granados (*Elena de Ituarte*), Fortunio Bonanova (*Nacho Gutiérrez*), Rafael Alcayde (*Demetrio*), Carlos Martínez Baena (*Esteban*), Eduardo Casado (*Lic. Jiménez*), Natalia Gentil Arcos (*María*), Luis Mussot (*Dr. Vidáurrí*), Carlos Villarías (*Juez*), Paco Martínez (*Villarreal*), Juan Orraca (*Detective*).

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).





## ***En la palma de tu mano (1950)***

*Producción:* Mier y Brooks. Óscar J. Brooks y Felipe Mier

*Productor ejecutivo:* Ernesto Enríquez

*Argumento:* Luis Spota

*Adaptación:* José Revueltas y Roberto Gavaldón.

*Asistente de dirección:* Ignacio Villarreal

*Fotografía:* Alex Phillips

*Sonido:* Rodolfo Benítez y Galdino Samperio

*Música:* Raúl Lavista

*Escenografía:* Francisco Marco Chillet

*Maquillaje:* Concepción Zamora

*Edición:* Charles L. Kimball

*Sonido:* Rodolfo Benítez y Galdino Samperio

*Intérpretes:* Arturo de Córdova (*Jaime Karín*), Leticia Palma (*Ada Cisneros de Romano*), Carmen Montejo (*Clara Stein*), Ramón Gay (*León Romano*), Consuelo Guerrero de Luna (*Señorita Arnold*),

Enriqueta Reza (*Carmelita*), Manuel Arvide (*Inspector*), Pascual García Peña (*Merolico*), Nicolás Rodríguez (*licenciado*), Lonka Becker (*dueña del restaurante*), Bertha Lehar (*cliente de Karín*), Tana Lynn (*cliente de Karín*), Víctor Alcocer (*policía*), Juan Bruno Tarraza (*pianista*).

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.

