



**Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Aragón**

El crimen en el cine negro mexicano y el cine de los 2000

Tesis

**Que para obtener el título de Licenciado en Comunicación y
Periodismo presenta:**

Juan Carlos Guzmán Mercado

Asesora: Mtra. Laura Rustrián Ramírez



CIUDAD NEZAHUALCÓYOTL, EDO. DE MÉXICO, MARZO DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción.....	5
Capítulo I: Las múltiples aristas del crimen, la violencia y el poder	10
1.1 El crimen como acto moral.....	11
1.2 De la agresión natural a la racionalización de la violencia.....	21
1.3 El poder o la bestia de múltiples cabezas.....	29
Capítulo II: México en un salto de medio siglo.....	39
2.1 El nacimiento del México urbano	40
2.2 De la decepción foxista al baño sangriento de Calderón	53
Capítulo III: Negro y rojo en un salto de medio siglo.....	64
3.1 Del “ <i>black</i> ” estadounidense al “negro” mexicano	65
3.2 Celuloide carmesí	80
Capítulo IV: Bordwell y la crítica cinematográfica como una interpretación. 88	
4.1 Los códigos criminales en la película <i>Distinto amanecer</i> (1943)	94
4.1.1 El juego del gato y el ratón.....	99
4.1.2 La medida en el uso del arma de fuego	102
4.1.3 La conservación del poder político como detonador y freno de la violencia.....	104
4.1.4 <i>Distinto amanecer</i> , sin fronteras.....	107
4.1.5 Conclusión.....	109
4.2 El crimen perfecto en la película <i>La Otra</i> (1946)	111
4.2.1 La minuciosidad del crimen	116
4.2.2 Las dos caras del México en desarrollo.....	118
4.2.3 La división entre el bien y el mal	119
4.2.4 La otra o la reinterpretación de Caín y Abel.....	120
4.2.5 Conclusión.....	123
4.3 La sanguinaria corrupción de <i>Días de gracia</i> (2011)	124
4.3.1 Justicia contra corrupción.....	128
4.3.2 La imposición de la fuerza	130

4.3.3 La miel y la hiel	132
4.3.4 La búsqueda del padre perdido.....	133
4.3.5 Conclusión	136
4.4 <i>Heli</i> (2013) o “el crimen incrustado en todos los niveles”	137
4.4.1 El crimen o el cruce de la línea amarilla	141
4.4.2 La violencia desbordada.....	144
4.4.3 Corrupción y quebrantamiento del sistema.....	146
4.4.4 El país que no es de las mujeres	149
4.4.5 Conclusión	151
Conclusión.....	153
Fuentes de consulta.....	158

Introducción

La trascendencia de abordar el crimen en el cine negro mexicano y el cine de los 2000 radica en identificar las formas en las que se representa el mundo criminal en la mitad del siglo XX y en los primeros años del XXI, además de tener en perspectiva los factores que envuelven a una película, es decir: las modas y tendencias que le dan forma al género y estilo cinematográfico al que pertenecen, así como el contexto económico, político y social del país en el que se realizan, ya que dichos aspectos propician que las producciones cinematográficas se conviertan en un reflejo de las tendencias y el momento histórico en el que se desarrollan.

En México, un país que ha sido azotado por la desigualdad económica y social, y que recientemente ha atravesado una terrible ola de violencia, es de gran importancia identificar cómo es que estos aspectos han sido interpretados y reflejados en el discurso cinematográfico a través de los años. Es decir, ver el cine no sólo como un entretenimiento, sino como un acercamiento a la situación del país y a la sociedad que lo integra, sin importar si esto se genera con una intención directa del autor o es una consecuencia del entorno, bajo la premisa de que el cine es también parte de los documentos de la historia de un país.

La presente investigación es desarrollada bajo la opción y modalidad de tesis con el objetivo de poder definir los conceptos que nos permitan indagar sobre el mundo criminal en las películas a interpretar, el género cinematográfico al que pertenecen, así como al contexto en el que fueron desarrolladas.

El objetivo fundamental planteado es exponer que el crimen, la violencia y el poder han ido evolucionando desde mediados del siglo XX, representado con el cine negro de la época, hasta el cine criminal que se desarrolla a inicios del siglo XXI. En tanto que los objetivos más particulares son: la definición de los conceptos fundamentales: crimen, poder y violencia; exponer el contexto de México en política, economía y sociedad en los años cuarenta y en los dos primeros sexenios posteriores al año 2000; exponer las características fundamentales del cine negro

y del cine criminal; realizar una interpretación hermenéutica de cuatro películas que pertenezcan al tipo de cine y a los periodos de tiempo antes mencionados.

Los conceptos relacionados con el crimen y con las corrientes cinematográficas son definidos principalmente por medio de fuentes bibliográficas, mientras que la exposición del contexto económico, político y social del país se realiza mediante la utilización de fuentes hemerográficas, principalmente, en lo que se refiere al periodo posterior al año 2000, y bibliográficas en lo referente a la situación de mediados del siglo XX.

La interpretación de las películas seleccionadas: *Distinto amanecer* (1943) y *La Otra* (1946) en el apartado de cine negro de los años cuarenta, y *Días de gracia* (2011) y *Heli* (2013) en lo referente al cine criminal contemporáneo, es realizada mediante la propuesta hermenéutica de David Bordwell, que consiste en realizar una serie de pasos que nos llevarán a desarrollar ideas que desemboquen en la elaboración de interpretaciones que van más allá de lo que en una película se hace evidente, que permitan observar el contexto general del filme y el accionar de los personajes como un todo, es decir, como un reflejo y un diálogo con el entorno en el que se realiza una producción cinematográfica.

El primer capítulo de la investigación aborda la definición de tres conceptos fundamentales: crimen, poder y violencia. Esto desde distintos puntos de vista que nos permitan tener una noción clara de lo que significan en diversos campos, desde la psicología, hasta la sociología, esto sólo por mencionar algunas de las disciplinas de las que son tomadas en cuenta.

La primera mitad del segundo capítulo aborda el entorno social, económico y político de México, desde la culminación del sexenio de Lázaro Cárdenas, hasta el periodo gobernado por Miguel Alemán, pasando por el mandato de Manuel Ávila Camacho. Se aborda un periodo crucial del país, caracterizado principalmente por la integración al mundo empresarial y globalizado, que al mismo tiempo estuvo lleno de contrastes en lo económico y lo social.

En la segunda parte del capítulo segundo se trata el contexto del país desde el primer periodo posterior al año 2000, marcado por la decepción que representaría Vicente Fox después de quitar al PRI del poder tras 70 años, hasta el final del periodo de Felipe Calderón, caracterizado por la estrategia fallida que representó la guerra frontal contra el narcotráfico, que dejó miles de muertes, desaparecidos y un oleada de violencia que mantuvo al país en ebullición, con una sociedad atemorizada en medio de enfrentamientos entre cárteles y las fuerzas armadas, todo esto en un escenario de instituciones dañadas por la corrupción.

El capítulo tres es un acercamiento al cine negro, a sus características y al contexto del que surgió la etiqueta en Estados Unidos. En un plano más específico se toma la idea de un cine negro producido en México con características similares al estadounidense, aunque con un sello propio, situaciones más cercanas al país, así como a los actores, escritores y directores que destacaron durante la llamada época de oro del cine mexicano.

En este mismo capítulo también hay un acercamiento al cine mexicano producido a partir del año 2000, a las películas más destacadas que fueron producidas y exhibidas. En este sentido también se recurre al punto de vista que tienen diversos críticos e investigadores.

En el cuarto capítulo se recurre a David Bordwell para interpretar, concepto que el autor prefiere utilizar antes que el de analizar, en separado las cuatro películas propuestas, por lo que se les dedicará un subtema en el que se aplicará la propuesta del autor antes mencionado, la cual consiste en seguir una serie de pasos que nos llevan a desarrollar ideas que nos permitan llegar a la interpretación.

Dichos pasos consisten en, primero, encontrar significados implícitos y sintomáticos en las películas, para posteriormente ubicar campos semánticos o relaciones de significado que serán conectados para desarrollar ideas sobre lo que nos dice una obra cinematográfica, para ello también se elaboran esquemas que consisten en identificar la categoría a la que pertenece un filme, la forma en la que

se relaciona el creador y los personajes, así como los indicadores textuales de las películas. Una vez esquematizado lo anterior, se articula un texto en el que se desarrolla la interpretación completa.

El primer filme es *Distinto amanecer* (1943), perteneciente a la primera mitad de la década de los cuarenta. En ella se retrata una persecución entre un grupo sindicalista y un alto funcionario del gobierno, en un conflicto que se desarrolla en la oscuridad de una Ciudad de México que apenas comenzaba a exponerse como gran urbe.

La segunda película que se interpreta es *La otra*, una producción de 1946 en la que Dolores del Río se desenvuelve en un papel doble: una mujer pobre que asesina a su hermana gemela para tomar su lugar como heredera de una fuerte suma de dinero. Esta historia gira en torno a un crimen desatado por la ambición de unos protagonistas sin escrúpulos y con una retorcida escala de valores.

Heli (2013) es la tercera película a interpretar, caracterizada por la crudeza con la que se retrata la violencia desatada por la guerra contra el narcotráfico iniciada en el sexenio de Felipe Calderón. Esta película del director Amat Escalante es un reflejo de la situación y el miedo por el que atraviesan los estados del país en los que el crimen tiene el control de las instituciones de seguridad y de la sociedad en general.

En *Días de gracia* (2011), la cuarta película a interpretar, se aborda el tema del secuestro y la corrupción en México a lo largo de casi una década, de 2002 a 2010. El mundo criminal es tratado sin contemplaciones, aunque a diferencia de *Heli* (2013), la película de Everardo Gout es menos explícita y se acerca más al cine de acción.

En cuanto a los temas y al aspecto de las películas, se hace evidente la barrera de cincuenta años que existe entre las que fueron realizadas en blanco y negro, y las estrenadas en el siglo XXI, ya que los filmes son un reflejo de las situaciones particulares que atravesaba tanto la industria como el país en el momento en el que fueron producidos.

El cine negro mexicano corre a la par de las películas de detectives y espías que se realizaban en Estados Unidos. Por otra parte, el cine criminal posterior al 2000 tiene las virtudes y los defectos del cine de autor, en el caso de *Heli* (2013), y al mismo tiempo del cine de acción, en el caso de *Días de gracia* (2011).

El cine de cada época toma elementos de la situación económica, política y social de cada país en determinado tiempo. La crudeza de las dos películas interpretadas, en el caso de las que fueron realizadas más recientemente, va de la mano con la violencia desmedida que se ve en el país, de la misma forma que *Distinto amanecer* (1943) y *La otra* (1946) adoptan como escenario temas correspondientes al su propio entorno: el nacimiento de la capital del país como gran urbe, la importancia que toma el sector empresarial en la sociedad y el gobierno, así como el poder acumulado del sindicalismo y la corrupción.

De tal suerte que la comparación de fondo y forma nos resulta provechosa en el sentido de que cada película es un pedazo de la época y del lugar en el que se produce. De ahí que en el futuro también puede existir una comparación entre lo que se produjo en los años cuarenta del México desarrollado con el cine de los años 2000 del país secuestrado por el narcotráfico, y lo que venga en las próximas etapas, sea lo que sea que ocurra en los tiempos que están por venir.

En años posteriores, conforme la situación con el narcotráfico, la corrupción y la violencia cambien, para bien o para mal, el nuevo cine que se realice y que pretenda exponer las nuevas problemáticas del país, puede servirse de la interpretación del cine que se produce ahora y del de hace más de cincuenta años.

La historia avanza sin detenerse, a la par de la forma de hacer cine y de las situaciones que van forjando el entorno económico, político y social de un país.

Capítulo I: Las múltiples aristas del crimen, la violencia y el poder

Si existe algo en común entre la violencia, el crimen y poder es que en los tres casos existe una óptica moral para que estos puedan existir. Sin moral y sin reglas, ya sean jurídicas o religiosas, no hay forma de que tengan sentido, pues éstos tienen de origen una concepción negativa, una condena que deviene incluso desde el sentido común.

Por otra parte, existen perspectivas desde las que la violencia y el poder que no se relacionan con lo moral, sino que les trata como si vinieran desde la naturaleza: la violencia como un método de agresión que se da entre las especies a fin de preservar un orden establecido, o bien, para seleccionar a los más aptos; un caso similar se da en el poder si lo asumimos como un mecanismo de supervivencia, en el que el más apto es el que tiene la fuerza, la inteligencia y la capacidad para poder dirigir a cierto grupo.

Esta diferenciación entre lo moral y la naturaleza que hay en el poder y la violencia es lo que se tratará en el siguiente capítulo, ya que es de suma importancia diferenciar lo que significan estos conceptos desde el punto de vista más básico, el de la simple lucha de fuerzas, hasta puntos de vista más complejos, como pueden ser la psicología y la sociología, por mencionar sólo dos. Esto con la finalidad de indagar en capítulos posteriores acerca de lo que los conceptos pueden significar en el mundo del cine.

En el caso del crimen, la diferenciación que es pertinente hacer no sólo viene desde lo moral, sino también desde el punto de vista jurídico, a fin de responder si sólo es crimen lo que está tipificado por la ley, o si se incluye todo aquello que violenta las reglas básicas de convivencia que existen en una agrupación social. Lo que lleva a preguntarse ¿en qué punto una transgresión llega a convertirse en un crimen?

1.1 El crimen como acto moral

En la mitología griega, Zeus mata al dios Cronos, su padre, y reparte el reinado con sus hermanos. En el Antiguo Testamento, Caín, descendiente de Adán y Eva, golpea a su hermano Abel y éste perece en el acto. Tanto los griegos como la biblia cristiana, dos de los pilares de lo que conocemos como civilización occidental, contemplan dos actos que hoy en día podrían tipificarse como crímenes. El crimen forma parte de nuestra misma historia, es inherente al acontecer del ser humano.

Para hablar acerca del crimen es pertinente determinar las principales implicaciones de este concepto desde distintas perspectivas, a saber: desde el punto de vista moral, sociológico, económico, psicológico y jurídico, enfatizando y siempre tomando en cuenta que todos estos enfoques son complementarios antes que antagónicos.

Por principio de cuentas se puede echar mano de un enfoque tan primordial como es el idioma o la lengua, donde el delito y el crimen son dos conceptos distintos y a la vez escalonados en la gravedad de cada uno. Mientras que el delito es un simple quebrantamiento de la ley, el crimen¹ es una transgresión grave de ésta¹.

Lenguaje aparte, el crimen y el delito resultan mucho más complejos de lo que puede ser definirlos en estos términos, ya que ambos tienen distintas implicaciones, tal como se menciona en párrafos previos. Para empezar, ¿qué es grave y qué no lo es? Sobre esta diferenciación, podemos decir que los conceptos de crimen y delito pueden ser utilizados como sinónimos, debido a que en México no existe con exactitud; no obstante, es importante decir que en otros países pueden cambiar los criterios de esta clasificación, de acuerdo con Héctor Solís Quiroga².

¹ Real Academia Española, "Diccionario de la Real Academia Española", dirección electrónica: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>, acceso: octubre de 2016.

² Solís Quiroga, Héctor, *Sociología criminal*, México, Porrúa, 1977, p. 33.

Al momento de pretender aterrizar el concepto de crimen, o delito, surge la interrogante sobre las diferencias que existen desde el punto de vista jurídico y el moral. En este sentido, lo primero que sale a la luz es la interrogante referente a la posible existencia de un crimen en un entorno donde no se encuentre establecida una ley formal que lo castigue, es decir: ¿existe crimen donde no hay leyes?

Este cuestionamiento se responde con un rotundo “sí”, ya que para el mismo Solís los crímenes se pueden clasificar en tres tipos, dependiendo de la naturaleza de éstos: morales, legales y los que entran en ambas clasificaciones, los cuales se explicarán a continuación.

La primera clasificación corresponde a los crímenes que parten de la moral, es decir, aquellos que son condenados por la sociedad, pero que no están tipificados por la ley; el segundo tipo de crimen es aquel que es condenado y castigado por la ley, sin que exista un señalamiento moral; mientras que en el tercer grupo se engloban los que son condenables tanto por las leyes como por la moral.

Al hablar de lo que llamaremos crimen moral, surge un problema de vaguedad debido a las diferencias existentes en los actos que son condenados por una sociedad, debido a que los valores morales cambian de un sitio a otro, es decir, no todos los grupos sociales reprueban los mismos hechos. Esta vaguedad es disipada al señalar que existen ciertos valores que son considerados esenciales sobre todos los argumentos y las posibles vaguedades, aquellos que son indispensables para que se pueda llevar a cabo la mínima convivencia social, aquellos que son inherentes a los grupos sociales.

El sociólogo francés Emile Durkheim, citado en múltiples ocasiones por Héctor Solís Quiroga en *Sociología Criminal*, reflexiona sobre la existencia de una ética independiente de toda condición, donde un hombre debe seguir el siguiente

lineamiento: “Debo respetar la vida, la propiedad, el honor de mis semejantes aunque éstos no sean mis parientes ni mis compatriotas”³

Este exhorto a mantener una línea de respeto independiente de los lazos que nos unan o dejen de unirnos se reduce, en términos prácticos a que es condenable matar, robar o herir a los individuos con los que convivimos en todos los ámbitos de la vida cotidiana.

Estos valores supremos señalados por Durkheim, con una clara influencia de los valores cristianos, vienen del protestantismo practicado por el francés. Es bien conocido que, desde esta perspectiva, dios ordena no matar, hurtar o codiciar. En este sentido, violar alguno de los postulados de esta reglamentación podría considerarse un crimen desde el punto de vista religioso, aunque en este caso tiene la denominación de “pecado”.

En esta misma línea del delito, o crimen, observado desde el punto de vista moral, el jurista de origen napolitano Rafael Garofalo aporta un concepto llamado delito natural:

El elemento de inmoralidad necesario para que un acto perjudicial sea considerado como criminal por la opinión pública es la lesión de aquella parte del sentido moral que consiste en los sentimientos altruistas fundamentales, o sea, la piedad y la probidad. Es, además necesario que la violación hiera, no ya la parte superior y más delicada de estos sentimientos, sino la medida media en que son poseídos por una comunidad, y que es indispensable para la adaptación del individuo a la sociedad⁴.

Garofalo cree que la existencia de un sentido moral innato se debe a una necesidad de protección y empatía generada ente una misma especie, cuyo

³ Ídem.

⁴ Garofalo, Rafael, *La Criminología. Estudio sobre el delito y la teoría de la represión*, 1890, dirección electrónica: <http://fama2.us.es/fde/ocr/2012/laCriminologia.pdf>, acceso: octubre de 2016, La España moderna, España, p. 77.

objetivo es la preservación y la seguridad. Este es un punto de vista que ve el sentimiento de afinidad como una forma de supervivencia. En este sentido, en pleno siglo XXI es un hecho que para los animales y los seres humanos siempre es más fácil adaptarse, encontrar alimento o protegerse de amenazas por medio de la socialización. Al respecto, podemos recurrir al darwinismo para hablar sobre la necesidad de relacionarse en la naturaleza:

Entre los animales que se beneficiaban viviendo en relación estrecha, los individuos que más disfrutaban de la compañía conseguían eludir diversos peligros, mientras que los que menos se complacían con el contacto de sus camaradas y vivían en soledad perecían seguramente en mayor número. Con respecto al origen de los afectos parentales y filiales, que son en apariencia el fundamento de los instintos sociales, desconocemos por qué vías se formaron, pero podemos inferir que su adquisición se debe, en gran medida, a la selección natural.⁵

Al plantear que el crimen debe ser revisado desde el punto de vista de los sentimientos de supervivencia como especie o de la empatía innata, antes que de las costumbres, Garofalo intenta disipar dudas con respecto a lo que puede ser considerado un crimen de una cultura a otra, dependiendo de las costumbres y la escala de valores de cada sociedad.

Dicho de otra forma se puede afirmar que, independientemente de los usos y costumbres, el individuo tiene la concepción o el sentimiento de que el crimen es lo que atenta contra la convivencia entre los sujetos de su especie o contra la prevalencia de la misma. Es por ello que, al fallar en esta concepción, una persona cometería una agresión contra sí misma.

Si bien Garofalo nos explica una “moral del crimen”, por llamarlo de alguna manera, es importante señalar que un individuo inmoral no siempre actuará como

⁵ Rusel, Michael, *Charles Darwin*, Argentina, Katz Editores, 2008, p. 245.

un criminal o de forma agresiva en todo momento o ante cualquier situación; de lo contrario, su desarrollo en sociedad sería prácticamente imposible.

Por citar un ejemplo relacionado con esta visión, Truman Capote, en su célebre novela *A sangre fría* (*In cold blood*, de 1966), uno de los retratos más famosos y vivos sobre el crimen que se pueden mencionar, escribe sobre de dos jóvenes que irrumpen en una granja de Arkansas para asesinar a toda una familia, con la finalidad de robar dinero. En esta obra existen dos perfiles muy distintos, Dick Hickock, un individuo aparentemente empático y hasta con ciertos arranques de bondad, que sin embargo termina por perpetrar el terrible crimen. El otro criminal, Perry Smith, es un individuo de accionar deplorable antes y después del crimen, que no muestra arrepentimiento o un código a seguir.

La complejidad del crimen, en términos morales y sentimentales es retratada a la perfección por uno de los escritores más representativos del llamado Nuevo Periodismo, otorgando no sólo una versión embellecida del crimen con las licencias de la literatura, sino una viva imagen de los posibles móviles del delito, así como una demostración de que cada crimen o acto perpetrado tiene tantos matices como personas hay en la sociedad, un hecho que Garofalo también asume al admitir que aunque exista una predisposición a no dañar a los que nos rodean, cada individuo puede elegir entre cometer un crimen o no.

Esta capacidad de elección choca con el sentido de moralidad innata, lo que hace cuestionarse por qué un criminal se convierte en tal. Moralidad aparte, para entender el crimen desde diversos puntos de vista es de suma importancia tratar de discernir sobre las razones del criminal, así como la relación que éste tiene con su entorno.

Para observar el crimen desde este ángulo, el más próximo al punto de vista del criminal, podemos recurrir a la psicología, en este caso la psicología criminal, definida por José María Otín Del Castillo como:

La psicología criminal es la ciencia que estudia el comportamiento humano en relación al delito. El ilustre doctor García-Pablos apunta muy acertadamente que la psicología analiza el comportamiento delictivo como cualquier otro comportamiento humano normal, por estimar que no existe diferencia cualitativa alguna entre uno y otro desde el punto de vista estrictamente conductual.⁶

Es un hecho que siempre existirán múltiples razones y circunstancias para que un crimen sea perpetrado; no obstante llama poderosamente la atención el interés que Del Castillo pone en Sigmund Freud en su labor para explicar el crimen desde el punto de vista psicológico, en este caso como una consecuencia del neurótico que agrede o roba como una forma de expresar angustias traumáticas que no son conscientes y que son dominadas por un “superyo irreductible”.

De esta forma, define que el crimen es una acción derivada de un sentimiento de culpa, de la llamada pulsión de muerte, que lleva al hombre a sentirse culpable de antemano y a tener que pagar por algo, lo que orilla que se cometa un crimen. En palabras del mismo Freud: “la conciencia de culpa preexiste a la falta; la culpa no procede de la falta, sino a la inversa, la falta proviene de la conciencia de culpa. A estas personas es lícito designarlas como 'criminales' por sentimiento de culpabilidad.”⁷

Sobre estas culpas a las que Freud hace referencia, se puede ejemplificar con el caso del jugador de fútbol O.J. Simpson, uno de los deportistas más famosos y representativos de la historia de Estados Unidos tanto por su brillante carrera como por su tristemente célebre caso policial.

⁶Otín del Castillo, José María, *Psicología criminal, Técnicas aplicadas de intervención e investigación criminal*, España, Lex Nova, 2010, p. 24.

⁷ Citado por: Vásquez, Rocca Adolfo, *Freud y Kafka: Criminales por sentimiento de culpabilidad. Crueldad, neurosis y civilización*, 2014, dirección electrónica: http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v8/PDFS_1/TEXTOS%20POLIETICAS%20%20ERRANCIA%208.pdf, acceso: octubre de 2016.

El caso de Simpson, suscitado a mediados de los noventa, es paradigmático en el sentido del criminal que de antemano siente una culpa que pagar incluso antes de cometer un delito, tal como menciona Freud. El proceso derivado del asesinato de la esposa del futbolista es conocido porque éste salió absuelto en un polémico juicio en el que el veredicto final no fue atribuido por la opinión pública a la inocencia del implicado, sino a que no se quería hacer enfurecer a ciertos sectores de la población que percibían un tema de racismo en la acusación.

Lo más interesante ocurrió tres años después del juicio, cuando Simpson, en un acto de cinismo, publicó un libro donde se ufana del perdón obtenido, además de que tiempo después asaltó a mano armada un negocio en Las Vegas, hecho por el que finalmente terminó en prisión. El criminal hizo hasta lo imposible por ser condenado, a pesar del sistema legal, que lo había perdonado, y de la opinión pública.

En este mismo campo, el de la psicología, Jacques Lacan, en su texto *Introducción teórica a las funciones del psicoanálisis en criminología*, nos dice categóricamente que “ni el crimen ni el criminal son objetos que se puedan concebir fuera de su referencia sociológica.”⁸

Al mismo tiempo, el psicólogo francés señala que las conductas criminales son manifestaciones transgresoras provenientes del superyó y del simbolismo que se ve representado para el criminal dentro de una sociedad.

Otra de las perspectivas sobre las que se puede abordar el crimen es la del italiano Cesare Lombroso, cercano a Garofalo, aunque sus esfuerzos se centran en el análisis del criminal desde el punto de vista de la ciencia, argumentando que los criminales pueden tener una tendencia al delito desde que nacen.

⁸ Lacan, Jacques, *Escritos 1*, España, Siglo XXI, 1995, p. 118.

En un texto sobre antropología criminal, difundido por la Universidad Nacional Autónoma de México, se afirma lo siguiente con respecto a los estudios de Lombroso:

Cuando (Lombroso) realizaba la autopsia de Vilella, famoso bandolero calabrés, encuentra que en el cráneo de ese sujeto en lugar de la cresta sagital había un hoyuelo similar al de los vertebrados superiores próximos al hombre, tales como los simios antropoides. Esto sirve para establecer la naturaleza atávica del delito y, con ello, sentar las bases científicas de la antropología criminal, expuestas en su obra *L'uomo delinquente* (1876)⁹.

Lombroso señala las similitudes físicas que existen entre algunos de los criminales, como la forma de la cabeza o el rostro, afirmando que estas concordancias son propias de las personas que son propensos a cometer algún acto que sea reprobable por las leyes o la sociedad. Por decirlo de una forma clara: para Lombroso existía un delincuente nato.

Si bien son discutibles los resultados obtenidos de los estudios de Lombroso --se puede argumentar que la similitud física de los delincuentes tiene que ver con la estrecha relación entre el crimen y los grupos raciales que tradicionalmente tienen precarias condiciones económicas y sociales--, pese a su antigüedad tienen una validez histórica, principalmente en lo que se refiere al estudio del criminal desde la perspectiva de la ciencia, tratando de dar pruebas tangibles de algo tan complejo en cuanto a subjetividad como es el crimen.

Y es que, como se ha mencionado antes, uno de los aspectos clave sobre el crimen es el entorno del delincuente, el hecho de entender cuáles son los motivos o las circunstancias de un individuo al cometer un delito. De tal suerte que

⁹ Claro Álvarez, Belem y Rodríguez de la Concha, Elia Marta, "Antropología criminal en el porfiriano: las escuelas de Alphonse Bertillon y de Cesare Lombroso en México", *Revistas UNAM*, 1999, dirección: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/eab/article/view/30761/28520>, acceso: 9 de octubre de 2016.

podemos asumir que una persona que se desarrolla en un ambiente propio de un estrato social bajo, en el que difícilmente se pueden cubrir las necesidades básicas de alimentación, educación o vestido, u otras que aunque no son básicas sí son necesarias para llevar una buena calidad de vida, como son el tiempo y el espacio para las actividades de ocio y las relaciones interpersonales.

Es claro que a falta de recursos, las necesidades anteriormente mencionadas serán más difíciles de cubrir, por lo que un individuo con pocas oportunidades será más susceptible a inmiscuirse en asuntos de crimen o violencia.

Una muestra de esto son los delitos cometidos en la Ciudad de México durante 2014. Para la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal, las tres delegaciones con mayor número de delitos registrados en ese año, de acuerdo con el número de averiguaciones previas, son Cuauhtémoc, Iztapalapa y Gustavo A. Madero, siendo estas dos últimas las que mayor porcentaje de delitos de alto impacto acumulan¹⁰. Estas cifras se pueden comparar con un informe publicado ese mismo año por el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo social (CONEVAL), donde se señala que las delegaciones con el mayor número de personas en situación de pobreza son Iztapalapa y Gustavo A. Madero¹¹.

Si bien puede haber cierta discordancia en cuanto a los períodos registrados en la cifras citadas anteriormente, es un hecho que existe una relación directamente proporcional entre la pobreza de las delegaciones de Ciudad de México y las cifras relacionadas con el número de delitos que se cometen, así como la gravedad de éstos.

¹⁰Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal, 2015, dirección electrónica: <http://www.pgjdf.gob.mx/index.php/procuraduria/estadisticas/periodo2014>, acceso: 15 de julio de 2016.

¹¹Aguilera, Margarita, "En pobreza, 28.9% de capitalinos: Coneval". *El Universal*, 29 de octubre de 2014, dirección electrónica: <http://archivo.eluniversal.com.mx/ciudad-metropoli/2014/impreso/en-pobreza-289-de-capitalinos-coneval-127363.html>, acceso: 30 de julio de 2016.

Para hablar del crimen desde el punto de vista del derecho, podemos trasladarnos de inmediato a lo que dictan los artículos citados por el código penal o por las reglas impuestas en la misma constitución política vigente en México; no obstante, el hecho de limitar el delito y sus implicaciones a lo que dictan los artículos es una forma simplista de analizar el crimen, que desde este ángulo sólo debería ser castigado, mas no comprendido, prevenido o combatido de forma efectiva.

Al respecto, el mismo Rafael Garofalo señala el problema que surge como consecuencia de observar el crimen desde el punto de vista de los juristas, ya que señala que los jueces caen en una trampa al apegarse exclusivamente a lo que el papel dicta como delito. Señala, en forma de crítica al sistema:

¿Qué es la criminalidad para el jurista? Nada; casi no conoce esta palabra. No se ocupa de las causas naturales de este fenómeno social; para él, estos conocimientos son, todo lo más, conocimientos de lujo. El criminal no es, para el jurista, un hombre psíquicamente anormal; es un hombre como otro cualquiera, que ha ejecutado una acción prohibida y punible.¹²

Así que se puede decir que Garofalo señala las trampas que implican tratar al crimen y al criminal desde el crisol de una simple tabla de reglas, ya que los jueces o los impartidores de justicia se apegan de forma ciega a las leyes y penalizaciones, que en esencia están formadas para ampliar y fundamentar un castigo, el cual casi siempre responde al encierro del criminal.

De esta forma se hace un círculo de delinquir, encerrar y volver a delinquir. El defecto de este punto de vista es que se voltea a ver el crimen como una escalera de penalizaciones, dejando de lado las implicaciones sociales, científicas y económicas que tiene un criminal, con lo cual se dejan de lado los posibles métodos para prevenir los delitos. Apegarse a castigar con base en lo que

¹² Garofalo, Rafael, *La Criminología. Estudio sobre el delito y la teoría de la represión*, 1890, dirección electrónica: <http://fama2.us.es/fde/ocr/2012/laCriminologia.pdf>, acceso: octubre de 2016, La España moderna, España, p. 90.

describen las leyes en el papel, provoca una especie de ceguera voluntaria por parte del mismo sistema de impartición de justicia.

En este sentido, el problema no es que se encierren a los criminales, sino la unilateralidad que puede existir al analizar el crimen sólo desde el punto de vista jurídico, siendo que sería mejor que todos los puntos de vista pudiesen trabajar en conjunto.

Sobre el crimen, las anomalías morales y psicológicas atribuidas a los criminales, así como los métodos de control o erradicación, nace la paradoja entre el lastre que puede resultar un delincuente para un gobierno y los grupos sociales, así como la relación que existe entre delito y sociedad. No hay país o región donde no se cometan crímenes o faltas al sistema.

Sobre este aspecto, Durkheim señala que el crimen, además de ser inherente a los grupos sociales, es una especie de mal necesario, pues “la función social del delincuente consiste precisamente en producir, a través de la reacción a su acto prohibido, la re-vitalización de la cohesión grupal en torno a los valores y las jerarquías colectivamente admitidas. Reacción punitiva que cumplirá con ratificar, a los ojos de todos, aquello que fue cuestionado¹³.”

1.2 De la agresión natural a la racionalización de la violencia

Es común escuchar o utilizar la palabra “violencia” a la menor provocación. Sabemos, o nos cuentan, que el país es cada vez más violento, que las películas y los videojuegos también lo son, así como también se recalca que los robos son cada vez más descarados y acarrear consecuencias más escandalosas, que nos pueden asesinar por no entregar la cartera o el teléfono. No obstante, un error común es encasillar la violencia como un acto aislado o sordo, como una simple

¹³ Tonkonoff Costantini, Sergio E., “Las funciones sociales del crimen y el castigo. Una comparación entre las perspectivas de Durkheim y Foucault”, revista *Sociológica* de la Universidad Autónoma Metropolitana, septiembre/diciembre de 2012, dirección electrónica: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305026759004>, acceso: noviembre de 2017.

palabra o un acto que es natural y sin una causa aparente, cuando la misma palabra encierra múltiples significados e intervenciones de diversas disciplinas.

Por definición la Organización Mundial de la Salud señala que la violencia es:

El uso intencional de la fuerza física, amenazas contra uno mismo, otra persona, un grupo o una comunidad que tiene como consecuencia o es muy probable que tenga como consecuencia un traumatismo, daños psicológicos, problemas de desarrollo o la muerte.¹⁴

No obstante, como complemento de la definición anterior, se puede afirmar que la violencia o la aplicación de la fuerza tienen un objetivo o una razón de ser. Explicar o entender un acto de aplicación de la fuerza es fundamental para poder entender la violencia. Como menciona Susana B.C. Valle: “La violencia tiene significado sólo si tiene un objeto¹⁵”, al tiempo que afirma que implica todo un sistema, pues en “situaciones de dominación, la violencia marca el orden existente y se convierte en un sistema significativo, en un lenguaje, cuyos códigos son explícitos y otros permanecen escondidos.¹⁶”

Esta definición nos permite entender que la violencia, como mecanismo de poder y dominio, es parte de un proceso social que se suscita entre los miembros de una sociedad en la que se da el dominio entre los integrantes de un grupo social en distintos grados, ya sea el político, el familiar o entre los miembros de una comunidad. Por decirlo de otro modo: las jerarquías son sostenidas muchas veces mediante el uso de la fuerza, por lo que se puede entender que la violencia juega un papel fundamental en procesos de poder, control o dominio.

¹⁴ Organización Mundial de la Salud, *Informe mundial sobre la violencia y la salud*, dirección electrónica: http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/67411/1/a77102_spa.pdf, acceso: 13 de octubre de 2016.

¹⁵ Devalle, B.C. Susana, compiladora, *Poder y cultura de la violencia*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2000, p. 22.

¹⁶ *Ibídem.* p. 21.

Sobre la relación entre la violencia y el control se puede mencionar una de las escenas fundamentales de la película *2001: Odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), del director inglés Stanley Kubrick. Cuando el mono, antepasado del hombre, descubre que el hueso de un animal puede destruir otros objetos y lastimar a sus semejantes, éste comienza a ejercer control sobre los demás. El hombre descubre en las armas y la violencia la forma de tomar el control sobre la naturaleza, dejando de ser un elemento arrastrado a la suerte o a la orden de lo que le dicta el medio donde se desarrolla. Esta situación cobra aún más sentido cuando el hueso es lanzado al cielo y se transforma en el desarmador con el que el hombre del futuro puede tomar control sobre las máquinas, con lo que se reafirma como amo de su entorno.

Más allá de la relación de la violencia y el poder, tema en el que se retomará más adelante, la violencia tiene otras explicaciones y definiciones. El filósofo francés René Girard, afirma que la violencia no es más que una conducta “mimética”, es decir, un modelo que se reproduce por mera imitación¹⁷.

Las conductas violentas se reproducen formando ciclos. Un hombre violento se convierte en modelo de otro hombre que adopta la misma forma de actuar y de esta forma se cae en una confrontación, en la que la agresión mutua y la defensa chocan constantemente. En este sentido, las reacciones violentas en cadena no derivan en una sociedad caótica debido en gran parte a dos factores: el religioso, cuando se refiere a la abstención de responder a las agresiones; y, por otra parte, el factor de protección de los más débiles, quienes saben que en caso de responder a una agresión quedarían expuestos, por lo que aceptan la supremacía del otro, suprimiendo una posible reacción a los actos violentos¹⁸.

El hecho de que un individuo demuestre la posesión de estas “cualidades” le garantiza la posibilidad de asegurarse de la posesión del objeto de la disputa en el futuro sin necesidad de disputarlo. El rival más débil, menos capaz de afirmar

¹⁷ García, Camilo, *Reflexiones sobre la violencia*, Colombia, Ecoe Ediciones, 2005, p. 3.

¹⁸ *Ibíd.* p.5.

sus fuerzas físicas e intelectuales, termina aceptando “voluntariamente” su limitada condición, es decir, termina reconociendo su imposibilidad de apoderarse del objeto original de la disputa¹⁹.

Desde el punto de vista social, Herbert Marcuse reflexiona sobre la normalización de las tendencias destructivas, mismas que hoy en día no se condenan, sino que se alientan, por lo que aumenta la probabilidad de que éstas se reproduzcan sistemáticamente. Reflexiona sobre estas prácticas cuando dice que “se han hecho socialmente útiles para el comportamiento de los individuos, tanto en el plano privado como en el político, y para el comportamiento de la nación como totalidad²⁰”.

Para entrar al ámbito de la psicología, podemos comenzar con Freud, quien dice que en todos los seres humanos existe la pulsión de muerte; sin embargo, cuando no se puede autodestruir, esta acción se expresaría por medio del daño que se puede causar en el otro, es decir, lo destruimos porque no podemos hacerlo con nosotros mismos. “La pulsión de muerte se exteriorizaría ahora – probablemente sólo en parte- como una pulsión de destrucción dirigida al mundo exterior y a otros seres vivos²¹”.

Para Jacques Lacan, otra eminencia en el campo de la psicología, las pulsiones de agresividad se siembran en el ser humano con las experiencias acumuladas desde el mismo nacimiento, donde se percibe inconscientemente una imagen de desmembramiento que es expresado por medio de la agresividad o de la violencia, siendo estas pulsiones inherentes a las personas. “La agresividad, en la experiencia, nos es dada como intención de agresión y como imagen de dislocación corporal, es bajo tales modos como se demuestra eficiente.²²”

¹⁹ *Ibidem.* p. 4.

²⁰ Marcuse, Herbert, *La agresividad en la sociedad industrial avanzada y otros ensayos*, España, Alianza Editorial, 1984, p. 111.

²¹ Freud, Sigmund, *Obras completas*, Volumen 19, Argentina, Amorrortu Editores, 1979, p. 41.

²² Lacan, Jacques, *Escritos 1*, España, Siglo XXI, 1995, p. 96.

En su texto titulado *La agresividad en psicoanálisis*, señala algunas de las manifestaciones de esta agresividad o desmembramiento: como el hecho de marcar el cuerpo con un tatuaje o con perforaciones, o los juegos infantiles que aducen a los desmembramientos o al maltrato físico.

Siguiendo los conceptos de Lacan se puede decir que la agresividad es una forma de autoafirmarse como individuos, una manifestación narcisista que se hace necesaria para expresar una singularidad personal mediante el maltrato o la estridencia de nuestras acciones, como una forma de manifestarnos en el espacio; esto debido a que desde pequeños nos reconocemos y aprendemos del mundo por medio de los símbolos y señales que vemos en los demás, en una especie de espejo, mismo que se busca romper por medio de conductas narcisistas. El mismo Lacan refuerza esto cuando nos dice que “la agresividad en la tendencia correlativa de un modo de identificación que llamamos narcisista y que determina la estructura formal del yo del hombre y del registro de entidades característico de su mundo.”²³

En este mismo tenor, de la agresividad como expresión del narcisismo, el psicólogo francés afirma que también está presente la competencia entre individuos, como consecuencia de la tendencia a alcanzar una realización sexual, lo que como consecuencia alienta una encarnizada competencia con el otro.

Lacan retoma, esto en términos sociales, que la agresividad y la ley del hierro y el dominio del más fuerte responde a la idea hegeliana de la presencia del “amo” y el “esclavo”, donde los más aptos buscan satisfacer sus necesidades y anhelos por medio del sometimiento de los más débiles, por lo que se gesta una relación de agresividad entre dominador y dominado, un asunto de poder que será retomado en el capítulo siguiente.

²³ Ibídem. p. 102.

Contrastado con la idea de que la violencia gestada desde el nacimiento mismo y la necesidad de reafirmarse en lo individual, se puede plantear la posibilidad de que la agresividad no se exprese como una forma de “marcar territorio” o de competir, sino como una práctica aprendida por imitación, o el mismo efecto del espejo lacaniano, dando como resultado un continuo ciclo de violencia que se alimenta a sí misma, llevándonos a una resolución complementaria a la de la mimesis de René Girard y la normalización por conveniencia de Marcuse, anteriormente mencionadas.

Dado que Lacan se refiere al concepto agresividad, antes que a violencia, resulta pertinente realizar una distinción entre ambos términos, ya que aunque guardan una relación evidente, no significan lo mismo.

Con relación a la diferencia que existe entre violencia y agresión desde el punto de vista de las relaciones sociales, el académico José Luis Díaz señala que la violencia se presenta cuando a una persona o a su propiedad, hechos condenables desde el punto de vista penal y legal, mientras que la agresividad es una conducta propia de los animales, que va más allá del razonamiento, intención, o de la conciencia de violentar al otro. En este sentido se dice que:

Hacer una distinción entre violencia y agresión en el sentido de que toda violencia implica sin duda una agresión, pero no toda agresión es violenta: sólo aquel asalto nocivo o destructivo de sujetos y objetos que amenaza, vulnera o quebranta normas sociales y culturales.²⁴

Una vez hecha esta distinción, podemos afirmar que la agresividad está incrustada en la naturaleza, es una conducta animal, latente y persistente en los animales. Para confirmar esto, es suficiente recordar alguno de los típicos documentales que se transmiten por televisión. La escena de un león que persigue, destroza y se alimenta de una cebra no es la más agradable; y sin embargo es una imagen que

²⁴Medina-Mora, María Elena, coordinadora, *La agresión y la violencia. Una mirada multidisciplinaria*, México, El Colegio Nacional, 2011, p. 42.

se reproduce y se ha reproducido desde siempre. Es parte de la agresividad de la cadena alimenticia, de un requisito para la preservación del equilibrio de la naturaleza, donde no hay moral alguna.

Al decir que la agresividad es parte de la naturaleza, se admite el punto de vista de James Fisher, quien da la definición de agresión interespecífica para aquella que se da de forma independiente a la predación (la necesidad de alimentarse), y es consecuencia de la satisfacción de necesidades como la territorialidad, la reproducción o la alimentación. Sobre la importancia que ha jugado dicha forma de agresividad, Fisher afirma que “la agresión interespecífica ha sido reconocida desde tiempos aristotélicos”²⁵.

Acerca de este mismo tipo de agresión Konrad Lorenz menciona en su ensayo *La lucha ritualizada* define a la agresión intraespecífica como la “agresión sin más”, aunque, señala, ésta cumple con ciertas funciones, como la de espaciar a los individuos de una misma especie en su habidad natural, la selección del mejor elemento y el establecimiento de jerarquías, mismas que juegan un papel importante en los animales que aprenden de los demás, por lo que los que mayor importancia tienen en el orden social son los que sirven de guía a los demás.

En contraste con la agresión vista desde el orden de la naturaleza, la violencia proviene desde lo ético y lo moral, desde una racionalización de los seres humanos sobre el respeto a la propiedad y la integridad física de su entorno. Un asalto callejero es violento en tanto tiene como objetivo privar de las pertenencias a otro miembro de la sociedad, y es agresivo en tanto se amenaza y amedrenta a la víctima. Regresando –es pertinente repetirlo-- a la afinación de Susana Valle: “La violencia tiene significado sólo si tiene un objeto”.

²⁵ Carthy, J.D. y Ebling, E.J., compiladores, *Historia Natural de la agresión*, México, Siglo XXI, 1979, p. 13.

En *Anatomía de la destructividad humana*, Erich Fromm insta a clasificar la agresión no sólo como el acto destructivo o de hacer daño, sino a la intención que las acciones llevan dentro. De tal suerte que clasifica estos actos en dos tipos: la “agresión benigna” como término utilizado para los actos encaminado a la defensa o los que son una reacción a una acción, mientras que los actos agresivos encaminados a destruir o a obtener el poder absoluto se denominan como “destructividad” y “crueldad”.

Sobre las causas de los actos, Fromm parte de dos premisas, la del instintivismo, que se refiere a la naturaleza agresiva y violenta de los seres humanos como animales y a la del conductismo, que son las razones sociales y morales que condicionan al ser humano a actuar de cualquier modo.

Sobre el instintivismo, Fromm argumenta que los principales estudios de la época concluyen en este sentido lo siguiente:

El comportamiento agresivo del hombre, manifestado en la guerra, el crimen, los choques personales y todo género de comportamiento destructivo y sádico se debe a un instinto innato, programado filogenéticamente, que busca su descarga y espera la ocasión apropiada para manifestarse.²⁶

Al hablar de la agresividad incrustada en la misma naturaleza no se puede dejar de lado la explicación fisiológica que se le da a la agresión, tal como o explica Arnold Klopfer, al señalar que la agresión deriva del temor o de las conductas sexuales. “La agresión se traslapa con estados asociados al miedo, el estrés y la angustia, y por otra, no puede separarse de los elementos agresivos de las pautas del comportamiento sexual²⁷”. Dichos estados están relacionados con reacciones químicas y hormonales, tales como la adrenalina, en el caso de la

²⁶ Fromm, Erich, *Anatomía de la destructividad humana*, España, Siglo XXI, 2004, p. 17.

²⁷ Carthy, J.D., Ebling, E.J., compiladores, *Historia Natural de la agresión*, México, Siglo XXI, 1979, p. 98.

agresividad, o la dopamina en casos de angustia, aunque el papel que juega esta última solo queda en la especulación.

Asimismo, los estados del cerebro juegan un papel fundamental en la agresividad humana, ya que “la demostración de un vínculo humoral entre el hipotálamo y la corteza suprarrenal ha estimulado el interés por la relación entre estados emocionales como la agresión y la función adrenocortical”²⁸.

La agresión también es cuestión de hormonas, una de ellas podría ser la cortisona²⁹, aunado a que las hormonas de tipo sexual juegan un papel importante en función de territorialidad o dominio, aunque Klopper nos dice que este tipo de agresividad “se torna más clara en órdenes de animales inferiores³⁰”. Por otra parte, afirma que es aceptado que existe “una relación directa entre estados emocionales y función tiroidea³¹”.

1.3 El poder o la bestia de múltiples cabezas

En la vida diaria concebimos el poder como una fuerza que se ejerce desde arriba, como un método de control o posesión que unos seres humanos tienen sobre los otros. Más común es que al escuchar la palabra “poder” casi siempre la relacionemos con la fuerza política o de gobernanza que se ejerce sobre los miembros de una nación en todos los niveles, es decir: el presidente sobre sus subordinados y la capacidad de mandato que se aplica sobre los recursos y las formas de llevar una nación; la facultad de mando que posee un general del ejército sobre los soldados; o la obligación de los cuerpos policiales de obedecer y al mismo tiempo ejercer un control sobre los ciudadanos comunes, con el objetivo de mantener un orden social. Como afirma el filósofo francés Michel Foucault: “El

²⁸ *Ibidem*. p. 103.

²⁹ *Ídem*.

³⁰ *Ibidem*. p. 106.

³¹ *Ibidem* p. 107.

poder: de inmediato, lo que se le ocurre a la gente es el ejército, es la policía, es la justicia”³².

No obstante, el poder no sólo se circunscribe a su interpretación estrictamente formal, limitada a los mecanismos de control que los gobiernos ejercen a través de las normas establecidas, el poder se extiende a las relaciones diarias que se desarrollan entre los miembros de una sociedad: de los padres hacia los hijos, de los liderazgos que surgen en un grupo de amigos en la escuela, o bien, de la convivencia que en una empresa se da entre el jefe y un empleado de menor jerarquía.

El sociólogo alemán Max Weber define el poder como “la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aún contra toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa probabilidad³³”. Por lo que, como afirmamos en párrafos anteriores, el significado del poder trasciende los mecanismos formales de gobierno, dado que el concepto en su sentido más amplio tiene diferentes niveles y formas de ejercerse.

El concepto de poder es sociológicamente amorfo. Todas las cualidades imaginables de un hombre y todas las constelaciones posibles pueden colocar a alguien en la posición de imponer su voluntad en una situación dada.³⁴.

Dado que el poder es un concepto “general”, Weber menciona que la dominación es un caso especial y concreto de poder, siendo ésta fundamental en los papeles que se juegan a diario en la convivencia social, en la acción comunitaria.

Entendemos aquí por “dominación” un estado de cosas por el cual una voluntad manifiesta (“mandato”) del “dominador” o de los “dominadores” influye sobre los

³² Foucault, Michel, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, España, Siglo XXI, 2012, p. 76.

³³ Weber, Max, *Economía y sociedad, Esbozo de sociología comprensiva I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 43.

³⁴ Ídem.

actos de otros (del “dominado” o de los “dominados”), de tal suerte que en un grado socialmente relevante estos actos tienen lugar como si los dominados hubieran adoptado por sí mismos y como máxima de su obrar el contenido del mandato (“obediencia”)³⁵.

Con ello podemos concluir que el poder es el sentido más amplio de la relación entre el mando y la obediencia, dado que se puede imponer la voluntad sobre los otros mediante la vía de la fuerza, o bien, a través del consenso establecido en una sociedad mediante diversos mecanismos que han pasado por un proceso de legitimación: el orden jurídico, en el que se obedecen reglas antes que hombres; el orden establecido por las instituciones de gobierno; o el orden establecido en los casos particulares de las jerarquías familiares, donde en la mayoría de los casos se sigue una relación de obediencia de los hijos y la mujer hacia el padre.

Es importante señalar que existe una diferenciación de los conceptos weberianos al ser traducidos del alemán al español, puesto que para este último los significados pueden ser intercambiables; situación que no ocurre en la obra original. En ese sentido, Weber utiliza la palabra *herrschaft* para definir la dominación como la relación de mando y obediencia consensuados y justificados por el sistema político, económico y social, es decir, desde una estructura bien establecida y con todas sus reglas, tanto tácitas como escritas; en tanto que con la palabra *match*, se hace referencia al mandato que se ejerce mediante el uso de la fuerza o por la mera y arcaica imposición³⁶.

Obstáculos de traducción aparte, ha quedado claro que la dominación es una forma específica de poder, al ser ésta una relación legitimada por un sistema o un consenso. Otra forma de decirlo es que el poder y la dominación van de lo general (imponer voluntad por cualquier vía) a lo particular (imponer voluntad por sistema).

³⁵ Weber, Max, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 699.

³⁶ Weber, Max, *Sociología del poder: los tipos de dominación*, España, Alianza Editorial, 2007, pp. 14-16.

Para entender mejor esto se puede tomar como ejemplo, meramente ilustrativo, de la película *2001: Odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968).

El ancestro del hombre toma el hueso y accidentalmente descubre que tiene entre sus manos un instrumento con el que puede tomar control sobre su alimento y sobre sus potenciales rivales. En este medio primitivo no existen aún organizaciones sociales, leyes o instituciones que impongan reglas y las hagan cumplir; no obstante, es claro que ya se ejerce una forma de poder, el cual está destinado a convertirse en dominación cuando se establezcan relaciones de familia o gobierno.

Se podría pensar que el poder y la dominación sólo se limitan al hecho de imponer la voluntad mediante el ejercicio de la fuerza o con la legitimación de un sistema; no obstante, el esloveno Slavoj Žižek hace una diferenciación entre el poder en sí, como la acción interna que se rige desde el pensamiento y el sentir del que obedece, es decir: desde un punto de vista psicológico, y la fuerza como un medio para lograr que se actúe de cierta manera, lo que se traduce sólo en una variante limitada del “poder”, ya que ésta es una figura endeble y pasajera.

El poder es psicológico, una fuerza moral que hace que la gente quiera obedecer, mientras que la violencia obliga a la obediencia por medio de la coacción física. Los que utilizan la violencia pueden conseguir imponer temporalmente su voluntad, pero su dominio siempre es tenue, porque cuando la violencia acaba, o su amenaza disminuye, todavía hay menos incentivos para obedecer a las autoridades.³⁷

Es claro que las estructuras sociales y los instrumentos formales e informales que las rigen no nacieron junto con el hombre, por lo que sería importante no ignorar la relación que existe entre el poder, la dominación y las jerarquías que se hacen notar hasta en el contexto de los animales dentro de su misma naturaleza.

³⁷ Žižek, Slavoj, *Viviendo en el final de los tiempos*, España, Akal, 2012, p. 398.

En la vida salvaje existen jerarquías y roles, las manadas de lobos tienen un líder, el macho que tiene un nivel de importancia más alto que el de los demás, de la misma forma que en la historia de la humanidad hay una marca de liderazgos y papeles que ciertos hombres que a lo largo de la historia se han destacado sobre los demás, ya sea por estirpe, fortaleza o habilidades para dirigir ejércitos, o por su carisma para guiar a las masas. Desde Moisés, guía del pueblo judío, hasta el ideólogo estadounidense Malcolm X, o los líderes revolucionarios Emiliano Zapata y Francisco Villa, existe una pauta dibujada de liderazgos y poderes que han marcado los cambios de rumbo de un país o de determinado grupo; de tal suerte que las relaciones de jerarquías están en el código de los seres humanos, en su naturaleza, tal como lo menciona Tomás de Aquino al reflexionar sobre las ideas aristotélicas:

Porque el hombre por su propia naturaleza, como lo menciona el filósofo (se refiere a Aristóteles), es un animal social, porque los hombres, por lo tanto, ya en el estado de naturaleza tiene que haber vivido en sociedad, por ello, alguno tenía que haber “presidido”, alguien debía procurar el bien común de estos seres reunidos³⁸.

Esta idea aristotélica dialoga y colinda en cierto sentido con la teoría darwiniana mencionada en apartados anteriores, en la que se menciona que en los animales de una misma especie existen lazos de empatía que funcionan como un preservador del bienestar entre iguales, así como un mecanismo de protección ante posibles amenazas.

De este modo Tomás de Aquino aporta una idea optimista del poder, que aunque no excluye ni niega la existencia de la barbarie, la fuerza y el sometimiento, nos menciona que “puede llamarse también dominador (señor) aquel que tiene el cargo de gobernar y dirigir hombres libres³⁹”.

³⁸ Citado por Sternberger, Dolf, *Dominación y acuerdo*, España, Gedisa Editorial, 1992, p. 35.

³⁹ *Ibidem* pp. 34 -35.

Hay dos personajes que sirven de ejemplo sobre el rol que puede jugar el poder en los cambios que se gestan en la historia por medio de líderes. Uno es Napoleón Bonaparte, quien como estrategia militar protagonizó la formación de Europa en los años posteriores a la revolución francesa; el otro es Nelson Mandela, el abanderado del movimiento sudafricano por la búsqueda pacífica de la igualdad en uno de los países con mayores problemas de racismo y distinciones sociales en la historia moderna. Desde este punto de vista meramente político, el estadounidense Nelson Polsby habla sobre el poder:

Se puede concebir el “poder” –“influencia” y “control” son sinónimos servibles- como la capacidad de un actor de hacer algo que afecte a otro actor, que cambie el probable curso de unos futuros acontecimientos especificados. Esto puede ser más fácilmente concebido en una situación de adopción de decisiones⁴⁰.

Además del concepto de poder y de dominación, así como del cuestionamiento sobre su naturaleza, existe una importante relación de mando que es inherente a la vida cotidiana, el poder visto desde el punto de vista de la religión. No es gratuita la constante atribución del “todopoderoso” para referirse a dios, al menos en el catolicismo. Basta recordar la anécdota donde el creador pide a Abraham sacrificar a uno de sus hijos como muestra de lealtad y acto de fe. Pese a todos los cuestionamientos internos y el profundo amor que se tiene hacia el vástago, el padre sabe que tiene que obedecer a dios por el simple hecho de ser el creador omnipotente. La religión exige un cierto grado de acatamiento por parte de quienes la profesan. “Todo el que cree en dios está siempre en poder de dios, y está conforme con ello, a su manera⁴¹”.

El poder de las instituciones religiosas se fundamenta, al igual que las relaciones terrenales, en una relación entre castigos y beneficios. Si el creyente obedece, tendrá la oportunidad de acceder al paraíso o quemarse a fuego lento en las llamas del infierno. De igual forma, si obedeces las leyes, tendrás la posibilidad de

⁴⁰ Citado por Lukes, Steven, *El poder, un enfoque radical*, España, Editorial Siglo XX, 1985, p. 7

⁴¹ Canetti, Elías, *Masa y poder*, España, Alianza Editorial, 1983, P. 332.

llevar una vida apacible y tranquila, en comparación con los largos años de prisión que le esperarían a un delincuente. El poder también es una forma de recompensar y castigar a los buenos y a los malos. En otras palabras: las relaciones de poder son: “Todas las vinculaciones asimétricas que se hallan respondidas por la capacidad de imposición de severas sanciones positivas y negativas⁴²”. Es decir, el hombre como un cachorro que hace truco por una galleta o se condiciona a hacer sus necesidades ante el temor de las represalias que pueda tomar su amo.

Además de la religión, existe otra turbina que mueve a las sociedades actuales: el sistema económico. Se puede entender que en nuestro sistema económico tiene posición de poder aquel que posee una mayor cantidad de recursos para adquirir objetos, tener subordinados que trabajen para él o simplemente para desenvolverse a voluntad, dado que podrá satisfacer sus necesidades de mejor manera. Hay una relación de poder y dominación legitimada en el intercambio de un bien, en este caso dinero, a cambio de mano de obra. “El poder es la capacidad relacional que permite a un actor social influir de forma asimétrica en las decisiones de otros actores sociales de modo que se favorezcan la voluntad, los intereses y los valores del actor que tiene el poder⁴³”.

Asimismo, no se pueden hacer ojos ciegos ante la estrecha relación que guardan la economía con la política. Que no se olvide que una de las facultades de los dirigentes es precisamente el de la administración y distribución de los recursos de una nación, así como el de actuar como árbitro y juez de las empresas que prestan bienes y servicios. En este sentido Herbert Marcuse toma una postura sobre la reafirmación que tiene el poder político con base en la organización económica.

⁴² Tomas Carpi, Juan Antonio, *Poder, mercado y estado*, España, Tirant lo Blanch, 1992, p. 22. Cita de O'Donnell, G. y Linck. D.

⁴³ Castells, Manuel, *Comunicación y poder*, España, Siglo XXI, 2012, p. 33

El gobierno de las sociedades industriales avanzadas y en crecimiento sólo puede mantenerse y asegurarse cuando logra movilizar, organizar y explotar la productividad técnica, científica y mecánica de que dispone la civilización industrial.⁴⁴

En este sentido, Foucault hace hincapié en que el capitalismo requiere de dominio y jerarquías en todos los niveles para que la producción, pilar de éste, pueda sostenerse. Esto con la finalidad de contar con individuos funcionales, que su comportamiento se apegue a la normalidad desde el punto de vista médico; asimismo, el sistema requiere de individuos que se apeguen a las reglas establecidas, que opten por lo lícito y no lo ilícito. De ahí que tengamos a lo que llama “ojo del poder” como árbitro de las funciones que desempeña cada integrante de la sociedad.

Si bien podemos entender que estos mecanismos de control de poder son necesarios para que una sociedad sea funcional desde una perspectiva económica, de convivencia y de toma de decisiones grupales, es necesario inferir de dónde proviene el derecho o la facultad de ejercer control.

Para el filósofo francés Michael Foucault, los mecanismos de dominio, existentes entre hombre y mujer, familia y niños, así como entre el que conoce y el que ignora, van más allá del control que pueda existir entre el soberano y los otros. La prohibición, una de las implicaciones del poder (uno prohíbe, el otro acata), no se resume a la simple concepción jurídica.

Si el poder no fuera más que represivo, sino hiciera otra cosa que decir no, ¿pensáis realmente que se obedecería? Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa como solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que

⁴⁴ Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, España, Ariel, 1987, p. 33.

atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir.⁴⁵

En términos prácticos, la obediencia no siempre es una respuesta del sometimiento, la violencia o la represión; digamos que en ocasiones solamente obedecemos porque nos conviene. Como el empleado que tiene consideraciones con su jefe, o el adolescente que lava el coche del papá con tal de que se lo presten. En los mismos términos prácticos, el sociólogo estadounidense Richard Sennet hace énfasis en que la autoridad, de una forma bilateral es una necesidad, puesto que “los niños necesitan autoridades que los guíen y les den seguridad. Los adultos realizan una parte esencial de sí mismos al ser autoridades; es una forma de expresar su atención a los otros”⁴⁶.

Si algo ha quedado claro en estas páginas es que el poder no es un instrumento jurídico, o no es tan simple como tenerlo, perderlo y recuperarlo, como si se tratase de un objeto, una varita mágica que por el simple hecho de tenerla otorga omnipotencia. “El poder es una relación de fuerzas, o más bien toda relación de fuerzas es una ‘relación de poder’⁴⁷”.

Esta relación de poder se puede imaginar como un juego de carambola en el que al golpear una bola, esta provoca una reacción en cadena sobre las demás. El poder consiste en un juego social y dinámico, en el que cada uno de los actores lo ejerce al mismo tiempo que está sujeto a que puedan ejercerlo sobre él.

Cada fuerza tiene a la vez un poder que afecta (a otras) y de ser afectada (por otras), por eso implica relaciones de poder; todo campo de fuerzas distribuye las fuerzas en función de esas relaciones y de sus valoraciones. Espontaneidad y receptibilidad adquieren ahora un nuevo sentido: afectar, ser afectado⁴⁸.

⁴⁵ Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, España, Las ediciones de la piqueta, 1979, p. 182.

⁴⁶ Sennet, Richard, *La autoridad*, España, Alianza Editorial, 1982, p. 23.

⁴⁷ Deleuze, Gilles, *Foucault*, España, Paidós Studio, 1987, p. 99.

⁴⁸ *Ibíd.* p. 100.

La visión de Foucault es interesante debido a que, como se mencionó al inicio de este apartado, el poder no se limita a la fuerza y el control que ejerce el estado sobre la sociedad, sino que es una relación de fuerzas y de control que son dinámicas a todos los niveles, que asimismo no parten de un centro, sino que se desplazan conforme actúan los individuos según su momento, circunstancia y posición en la sociedad en la que se desenvuelve.

Capítulo II: México en un salto de medio siglo

Tras la llamada revolución mexicana, cuyo final fue sellado a inicios de la década de los veinte del siglo pasado, el país quedó en manos del bando ganador de este conflicto armado. Dicha agrupación comenzó a cimentar lo que sería el entorno político, económico y social que definiría el rumbo del país en los próximos años.

No obstante, fue hasta la década de los cuarenta cuando México comenzaría a dar pasos hacia la urbanización, en sustitución de la vida del campo, los trabajadores pasaron de ser campesinos a ser obreros. La capital del país se convertiría en una metrópolis moderna, con vialidades, transportes y edificios de primer mundo.

Este paso de la vida del campo a la vida urbana, sin embargo, no fue fácil de implementar y arrastró consigo una serie de problemáticas que el país entero padecería durante décadas, al grado de que hasta la fecha se arrastran lastres como la centralización y la desigualdad.

Así como la década de los cuarenta fue una etapa importante para el país en términos económicos, políticos y sociales, el inicio del siglo XXI marcó una línea divisoria en un sentido político. Para especificar más, el año 2000 es fundamental desde el momento en el que el PRI pierde la presidencia después de 70 años de hegemonía, en un hecho que al final resultaría decepcionante. En lo social, después del 2006 se da otro hecho fundamental, cuando la guerra contra las drogas emprendida por el presidente Felipe Calderón trajo consigo una ola de sangre y muerte en algunas regiones del territorio nacional, además de una paranoia generalizada en todo el país.

El paso que dio el país a mediados del siglo XX, así como el recrudecimiento de la violencia de inicios del XXI significaron dos etapas que, para bien o para mal, dieron y darán rumbo a un país.

2.1 El nacimiento del México urbano

El periodo que comprende la década que va de 1940 a 1950 fue vertiginoso para México en términos sociales, económicos y políticos por diversas razones. El país salía del peculiar sexenio de Lázaro Cárdenas, para comenzar el de Manuel Ávila Camacho, quien lidiaría con el complicado entorno internacional propiciado por el auge de la Segunda Guerra Mundial y, al mismo tiempo, allanaría el camino para que se llevara a cabo el plan de desarrollo industrial y urbano de Miguel Alemán.

Hablar del entorno político mexicano de la década de los cuarenta sería imposible sin entender el papel y la historia del Partido Revolucionario Institucional (PRI), la institución política que acaparó el poder desde el final del levantamiento revolucionario, para dejarlo hasta que transcurrieran setenta años.

En la década que marca la antesala de mediados de siglo, el partido hegemónico pasó por dos cambios importantes. En 1938, durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, el Partido Nacional Revolucionario (PNR), fundado en 1929 durante la gestión de Plutarco Elías Calles, pasa a llamarse Partido de la Revolución Mexicana (PRM), agrupando y consolidando en sus filas a los sectores agrario, popular, obrero y militar⁴⁹. Hasta entonces todos los presidentes habían pertenecido al ejército, siendo esto una huella de la gesta revolucionaria iniciada a principios de siglo. Manuel Ávila Camacho, el presidente inmediato a dicha reforma del partido, sería el último de corte militar.

Si bien Cárdenas rompió con Plutarco Elías Calles y con el periodo denominado Maximato, al término de su periodo no dejaría atrás la tradición de que el candidato del partido de la revolución debería contar con el apoyo del presidente en turno⁵⁰. El general Cárdenas dio su visto bueno a Manuel Ávila Camacho

⁴⁹Asociación Nacional Revolucionaria Gral. Leandro Valle, dirección electrónica: <http://www.pri.org.mx/generalleandrovalle/historia.aspx>, acceso: 1 de marzo de 2017.

⁵⁰ Los Sexenios. Lázaro Cárdenas, entre el pueblo y el poder (1998). Serie documental de Editorial Clío, basada en la obra de Enrique Krauze. México.

debido a que era un hombre moderado y de negociaciones, justo lo que se requería en los vertiginosos tiempos de guerra por los que atravesaba el mundo⁵¹.

En 1940, el Presidente Caballero, como lo llama el historiador Enrique Krauze, asume el poder después de vencer a Juan Andrew Almazán en unas elecciones enmascaradas como democráticas y que, sin embargo, estuvieron plagadas de irregularidades en cuanto a compra de votos, amenazas y acarreo⁵².

El segundo cambio importante del partido de la revolución, con el que se cambiaría el nombre que prevalece hasta nuestros días, acontece en 1946, previo a la elección de Miguel Alemán como candidato a la presidencia.

El 18 de enero de 1946 se reunió una Convención del PRM en la que desapareció aquél y se fundó el PRI. En un solo día, la Convención aprobó la declaración de principios, el Programa de Acción y los Estatutos. Fue un acto de disciplina burocrático-política significativo y ejemplar. Al día siguiente la convención eligió a Miguel Alemán Valdés como candidato del partido a la Presidencia de la República⁵³.

Es importante destacar que con el cambio de nombre y la elección de un candidato civil se dan otra modificación importante en las bases de esta institución política: la desaparición del sector castrense dentro de ésta. “En el año de 1946 se inicia la tercera etapa de nuestro partido, comprendía de 1946 hasta nuestros días; ya para entonces con el actual nombre Partido Revolucionario Institucional, (el P.R.I.) y sin la presencia del cuarto sector Militar⁵⁴”.

La candidatura y posterior elección de un presidente civil no fue poca cosa para el entorno político del país, pues por primera vez se deja de lado la tradición postrevolucionaria de tener presidentes que habían pertenecido al ejército durante

⁵¹ Ídem.

⁵² Los sexenios. La unidad nacional (1998). Serie documental de Editorial Clío, basada en la obra de Enrique Krauze. México.

⁵³ González Casanova, Pablo, “50 años del PRI. El Partido del Estado. II. Fundación, Lucha Electoral y Crisis del Sistema”, revista *Nexos*, mayo de 1979, dirección electrónica: www.nexos.com.mx/?p=3334, acceso: 1 de marzo de 2017.

⁵⁴ Asociación Nacional Revolucionaria Gral. Leandro Valle, dirección electrónica: <http://www.pri.org.mx/generalleandrovalle/historia.aspx>, acceso: 1 de marzo de 2017.

la revolución, para dar paso a los presidentes formados en las universidades. Sobre este giro de tuerca, Enrique Krauze reproduce en su libro *La presidencia imperial* las palabras que en su momento Manuel Ávila Camacho le externó a Jaime Torres Bodet: “Qué bueno que los universitarios llegan ahora a la presidencia. Pertenezco al ejército, y lo quiero mucho. Pero ha pasado ya para México la época de los generales. Estoy seguro de que los civiles acertarán en el cumplimiento de su deber⁵⁵”.

En el juego político del México de la década de los cuarenta hay otro participante importante: las agrupaciones obreras y campesinas que representaban algunas de las consignas revolucionarias. No obstante, con el paso del tiempo estas asociaciones gremiales perdieron independencia de forma paulatina, al hacerse cada vez más cercanas a las estructuras del partido oficial, sobre todo en el periodo de Miguel Alemán. Javier Aguilar García explica este proceso.

Tanto los obreros de las ramas estratégicas como de las ramas nuevas desplegaron un amplio movimiento obrero durante 1940-1952; fue la época en la que se consolidaron las estructuras obreras, en que se articuló un nuevo estilo de mando sindical comúnmente conocida como “charrismo”; también fue época de inflación, de devaluaciones, de bajos salarios y prestaciones; sin embargo el movimiento obrero reiteraba su apoyo casi incondicional al régimen de la Revolución mexicana; por su parte los gobernantes mexicanos tenían una amplia justificación para demandar apoyo popular y nacional: la segunda guerra mundial y la posguerra⁵⁶.

El llamado “charrismo”, uno de los principales vicios surgidos en las organizaciones sindicales de los años cuarenta, disminuyó la fuerza de los obreros en cuanto a participación política, pues el término hace referencia al servilismo de las agrupaciones que derivaba de los intereses particulares de ciertos líderes,

⁵⁵ Krauze, Enrique, *La presidencia imperial: ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1996*, México, Tusquets, 2002, p. 87.

⁵⁶ Aguilar García, Javier, *Organización y sindicalismo*, México, Siglo XXI, 1986, p. 152

como es el caso del ferrocarrilero Jesús Díaz de León, aficionado a la charrería y cercano al poder⁵⁷.

Además de la práctica del “charrismo”, el sindicalismo perdió independencia por otros factores clave. El sociólogo Pablo González Casanova relata cómo fue esta debilitación de las organizaciones con la creación, a inicios de los cincuenta, del “delito de disolución social” para presuntamente combatir a los comunistas, pero que en todo momento fue persecutorio. Otro ejemplo de este desgaste de los sindicatos fue la salida del líder de izquierda Vicente Lombardo Toledano de la CTM, organización que quedaría a cargo de Fidel Velázquez, líder que se afianzó en el poder durante los siguientes gobiernos priistas. Asimismo, según González, otros sindicatos también recibieron golpes importantes en sus estructuras, como el minero y el petrolero⁵⁸.

De tal suerte que el entorno político de los años cuarenta se definió por el afianzamiento del PRI como partido hegemónico, el debilitamiento de las organizaciones obreras, fundamentales para consolidar los planes de industrialización del país, así como de la entrada al poder de un presidente civil y universitario.

La década de 1940 fue fundamental para la historia moderna de México, ya que en los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, sobre todo en el de este último, es cuando se opta por impulsar en el país una política de industrialización y urbanización; este sería el periodo de las construcciones monumentales, de las obras de transporte y comunicaciones, de las inversiones nacionales y extranjeras, del apoyo a los grupos empresariales, que desde este momento serían vistos como uno de los motores del desarrollo del país.

Esta situación es reflejada por el escritor José Emilio Pacheco en su relato más célebre: *Las batallas en el desierto*, novela donde el protagonista, Carlos, un

⁵⁷ Los Sexenios, El presidente empresario (1998). Serie documental de Editorial Clío, basada en la obra de Enrique Krauze. México.

⁵⁸ González Casanova, Pablo, “50 años del PRI. El Partido del Estado. II. Fundación, Lucha Electoral y Crisis del Sistema”, revista Nexos, mayo de 1979, dirección electrónica: www.nexos.com.mx/?p=3334, acceso: 1 de marzo de 2017.

preadolescente enamorado vive y describe muchas de las costumbres y los temas que interesaban a la sociedad mexicana de los años de la modernización del país, de la aparición de las empresas extranjeras y de una clase media imitadora y anhelante del estilo de vida norteamericano.

“Circulaban los primeros coches producidos después de la guerra: Packard, Cadillac, Buick Chrysler, Mercury, Hudson, Pontiac, Dodge, Plymouth, De Soto. Íbamos a ver películas de Errol Flyn y Tirone Power...”, se relata en una de las primeras líneas de *Las batallas en el desierto* de Pacheco. Si bien el periodo de Miguel Alemán es el que siempre se evoca al hablar del plan de desarrollo empresarial del país, la industrialización, el ingreso de capitales y el comercio no fueron rasgos que se dieron de la noche a la mañana, ya que Ávila Camacho fue el que aplanó este camino que Alemán terminaría por pavimentar.

El entorno económico de la década de 1940 en México ya arrastraba dos políticas importantes del presidente Cárdenas: la expropiación del petróleo de 1938 y la entrega de tierras a los campesinos. La primera surgió como un conflicto salarial entre los trabajadores petroleros mexicanos y los empresarios extranjeros, que una vez que se mostraron rebeldes a cumplir con las exigencias de las leyes locales, el presidente decidió expropiar el petróleo y dejar fuera del negocio tanto a empresarios estadounidenses como ingleses⁵⁹.

La otra reforma destacada de Cárdenas fue la referente a repartición de la tierra a los campesinos, en un plan que terminó por devolver a los trabajadores porciones considerablemente mayores a las que se habían entregado en los anteriores veinte años en términos de hectáreas repartidas, número de beneficiarios -casi tres veces más-, así como de porciones para cada trabajador del campo, que aumentaron en más del doble⁶⁰.

Con el antecedente directo del cardenismo y sus políticas atrevidas, además de un escenario mundial complicado derivado de la guerra en Europa, comenzaba el

⁵⁹ Silva Herzog, Jesús, *De la historia de México 1810-1938. Documentos fundamentales, ensayos y opiniones*, México, Siglo XXI, 1984, pp. 290-291.

⁶⁰ *Ibíd.* p. 289.

periodo avilacamachista, el cual tenía como objetivos el impulsar la industria y la inversión en el país, además de pasar de una economía basada en el campo, a una que se concentrara en las ciudades. En *La presidencia imperial*, Enrique Krauze cita a Daniel Cosío sobre este periodo:

El campo estaba pasando de moda. México estaba lejos de ser un país urbano. De hecho, el 65 por ciento de los mexicanos vivía en el campo. Sin embargo, en las elites rectoras se gestaba una mutación fundamental, un cambio de paradigma: de lo rural a lo urbano, del campesino al obrero, de lo agrícola a lo industrial⁶¹.

Para llevar a cabo esta transformación era necesario impulsar al sector industrial por medio de la importación de capitales, por lo que una de las tareas del presidente fue convencer al inversionista extranjero de que era buena idea invertir dólares en México.

La meta de la industrialización que se había fijado el gobierno de Manuel Ávila Camacho, y el deseo explícito de que fuera la iniciativa privada el motor de la expansión económica implicaban la necesidad de adoptar alguna actitud con respecto a la inversión extranjera. Durante su campaña como candidato a la presidencia, Ávila Camacho había señalado que la inversión extranjera –al igual que la nacional- sería bienvenida y recibiría las garantías que la ley fijaba⁶².

De este modo se impusieron diversas acciones para atraer capital que forjara la industrialización del país. Entre las medidas que destacaron fueron “un sistema de tribulación bajo, la falta de control de cambio y el control creciente del movimiento obrero mexicano⁶³”, además de una reducción en las tasas impositivas bajas y la adopción que ofrecían exenciones de impuestos para las industrias nuevas. Asimismo, se implementó un mayor presupuesto para el gasto público en

⁶¹ Krauze, Enrique, *La presidencia imperial: ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1996*, México, Tusquets, 2002, p. 81.

⁶² Torres, Blanca, *Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952. México en la Segunda Guerra Mundial*, México, El Colegio de México, 1988, p. 212.

⁶³ *Ibíd.*, p. 215.

beneficio del fomento económico, una breve disminución del gasto de tipo social y la reducción en gastos administrativos⁶⁴.

Si bien se pudo impulsar el desarrollo del país en la primera mitad de la década de los cuarenta, estas medidas tomadas por el avilacamachismo, aunado al entorno internacional marcado por el fin de la guerra mundial, dejaron problemas a la administración de Miguel Alemán, quien tomaría el poder en diciembre de 1946 con la firme convicción de continuar con el plan de modernización de su predecesor y llevarlo aún más lejos.

El impulso industrializador tuvo rienda suelta sólo después de la guerra, bajo la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952). En 1939 las manufacturas representaban el 16.9 por ciento de la producción total del país. En 1945, el porcentaje había subido al 19.4 por ciento y para 1950 implicaba ya el 20.5 por ciento. Para entonces, la meta de los esfuerzos económicos tanto del sector oficial como de la gran empresa privada, era construir la sociedad industrial prometida por la posguerra como el único medio para salir del subdesarrollo y ampliar las posibilidades de la acción independiente del país⁶⁵.

Los ambiciosos planes del llamado “Cachorro de la Revolución” no estuvieron exentos de obstáculos, una muestra de ello es explicada por el académico Tzvi Medin, quien menciona que uno de los problemas que heredaría Alemán es que el país tenía una balanza comercial desfavorable con Estados Unidos, derivada de un alto índice de importaciones que mermaban lo producido en el terreno local, además de que el fin de la guerra venía acompañado de un repunte en la oferta de productos provenientes del país vecino. Esta situación llevó a la presidencia a imponer medidas proteccionistas en sus primeros tres años de gestión. Además, se atravesó por una devaluación de la moneda nacional frente al dólar: al llevar el

⁶⁴ *Ibidem* pp. 283-286.

⁶⁵ Aguilar Camín, Héctor y Meyer, Lorenzo, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 2007, p. 198.

tipo de cambio oficial, al de oferta y demanda, éste cayó desde los 4.85 pesos por dólar, hasta los 8.65 pesos por dólar el 17 de junio de 1949⁶⁶.

Las medidas proteccionistas sobre las importaciones de México resultaron benéficas para la industrialización, ya que los inversionistas extranjeros optaron por evitar los aranceles de exportación con la instalación de plantas de ensamble o fabricación en el mismo país, a fin de no perder un mercado recién conquistado. Así “la inversión externa directa pasó de 450 millones de dólares en 1940 a 729 millones al finalizar el gobierno de Alemán⁶⁷”.

Para 1949 parecía que la política proteccionista y las devaluaciones habían cumplido una función importante en la reducción de las importaciones y el incremento de la producción nacional. En 1946 la importación de bienes de consumo durable constituía el 11 por ciento de las importaciones (refrigeradores, máquinas de lavar, radios, automóviles, etcétera), y en 1950, en cambio, llegaban solamente a un 7 por ciento⁶⁸.

Con este proceso de industrialización, comprendido entre 1940 y 1952, se registraron en el país crecimientos acelerados en las ramas: alimentaria, textil, calzado, construcción, productos químicos, vidrio, papel, madera y muebles. Asimismo, se registraron crecimiento en la generación de energía eléctrica, petróleo, hierro y acero⁶⁹.

Dentro de los planes de los gobiernos avilacamachista y alemanista no sólo se encontraba el desarrollo industrial. También se buscó impulsar el campo, con la finalidad de abastecer a las fábricas del país con insumos nacionales, además de que con esto se estimularía el consumo interno, ya que se expandirán los empleos no sólo en la ciudad, sino también en el campo.

⁶⁶ Medin, Tzvi, *El sexenio alemanista. Ideología y praxis de Miguel Alemán*, México, Ediciones Era, 1997, pp. 104-112.

⁶⁷ Aguilar Camín, Héctor y Meyer, Lorenzo, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 2007, p. 199.

⁶⁸ Medin, Tzvi, *El sexenio alemanista. Ideología y praxis de Miguel Alemán*, México, Ediciones Era, 1997, p. 116.

⁶⁹ Aguilar García, Javier, *Organización y sindicalismo*, México, Siglo XXI, 1986, pp. 151-152.

Los incrementos de la producción industrial y agrícola se encontraban estrechamente entrelazados puesto que el incremento agrícola debería posibilitar el abastecimiento de materias primas a la industria de transformación, a la vez que el incremento de la renta percibida por los trabajadores del campo debería ampliar progresivamente la capacidad de consumo y el mercado interno de la nueva industria⁷⁰.

En este sentido, la década de los cuarenta se distinguió por la intención de fortalecer el campo por medio de grandes obras de infraestructura destinadas a optimizar el riego en los campos mexicanos, por ello cobró una gran importancia la llamada Comisión Nacional de Irrigación⁷¹.

Sólo durante el periodo de Alemán se concluyeron obras de irrigación que contribuyeron con un total de 652 mil 512 hectáreas de riego nuevas y mejoradas. Asimismo, se terminaron las presas Francisco I. Madero, en Chihuahua; Solís, en Guanajuato; Sanalona, en Sinaloa. Se concluyeron la presa Morelos, en Baja California; Álvaro Obregón, en Sonora; y el canal Anzalduas, en Tamaulipas. Se iniciaron las obras de la presa Humaya, en Sinaloa; Mayo, en Sonora, y Tehuantepec, en Oaxaca.

Además de las políticas encaminadas al desarrollo de la industria y el campo, el periodo de Miguel Alemán dejó una serie de obras tanto en la capital como en el resto de las entidades. En Ciudad de México se construyeron recintos deportivos, escuelas, obras de drenaje, prisiones y calles pavimentadas, como Paseo de la Reforma, además del Viaducto Miguel Alemán, construido por encima de un antiguo canal recién entubado, además de la Ciudad Universitaria. Además, se ampliaron y construyeron refinerías de Pemex en Azcapotzalco, Salamanca, Minatitlán Reynosa y Poza Rica⁷².

⁷⁰ Medin, Tzvi, *El sexenio alemanista. Ideología y praxis de Miguel Alemán*, México, Ediciones Era, 1997, p. 104.

⁷¹ González Ramírez, Manuel, *La revolución social de México III. El problema agrario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 377.

⁷² Barrales Valladares, José, *Síntesis de la historia de México*, México, Harla, 1989, p. 184.

Así como hubo obras importantes en la capital del país, también se crearon vías de comunicación a lo largo del territorio nacional: conexiones del área metropolitana hacia Nogales, Ciudad Juárez, a la frontera con Guatemala y a Acapulco (ciudad turística que comenzaba a ponerse de moda entre las clases acomodadas). También especial atención en las rutas ferrocarrileras, al estrenarse la conexión entre Sonora y Baja California, además de la ampliación del trayecto comprendido entre la capital del país a Oaxaca⁷³.

Con todas las obras realizadas en el país, el gobierno de Alemán también trajo corrupción, de acuerdo con Enrique Krauze, quien menciona que los diversos contratos del sexenio en muchos casos fueron acuñados a la gente cercana al gobierno, dando como resultado el surgimiento de una buena parte de la nueva clase adinerada⁷⁴.

De la mano con los planes de industrialización, inversión e impulso al campo, la política de educación en México pasó por un cambio importante en la década referida. El gobierno de Ávila Camacho llevó a cabo una propuesta conciliadora, en comparación con la educación socialista que se decretó durante el periodo cardenista. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz critica dicha postura al afirmar que “la educación socialista creó muchas enemistades inútiles al régimen y suscitó las fáciles críticas de los conservadores. Asimismo, se mostró impotente para superar las carencias de la Revolución Mexicana”.

Estas enemistades mencionadas por Paz tuvieron que ser apagadas en el nuevo sexenio.

La historia de la política educativa de 1940 a 1946 puede dividirse en tres etapas: a) la de transición, que corresponde a las funciones de Luis Sánchez Potón; b) la de ajustes, que significó la gestión de Véjar Vázquez en la Secretaría de Educación Pública, y c) la de la política educativa en pleno, a cargo de Jaime

⁷³ Ídem.

⁷⁴ Los Sexenios, El presidente empresario (1998). Serie documental de Editorial Clío, basada en la obra de Enrique Krauze. México.

Torres Bodet, la cual desembocó en la transformación del artículo 3ro constitucional⁷⁵.

Pese a que hubo dos cambios en el gabinete de educación, ocasionados principalmente por conflictos con los sindicatos magisteriales⁷⁶, al final Torres Bodet logró conciliar con estos grupos disidentes, y pudo implementar una reforma encaminada principalmente a incluir a la clase empresarial y al clero. En pocas palabras la educación en el sexenio de Ávila Camacho se resume de esta manera:

Educación laica, fomentadora del amor a la patria, la solidaridad internacional en la independencia y en la justicia, y de la democracia; combatiente contra los fanatismos (sin incluir entre estos a la religión); permisiva de la participación privada bajo la vigilancia gubernamental⁷⁷.

Durante este sexenio se implementó una campaña de alfabetización que consistía en que toda persona letrada organizara comités para alfabetizar a las personas cercanas. Dicha campaña arrojó cifras no del todo favorables, pues “hacia finales de 1946 se estimó que de los 9.5 millones de analfabetos que existían en México, según el censo de 1940, habían sido atendidas en alfabetización a un millón 440 mil 794 personas, de las cuales sólo la mitad presentaron examen⁷⁸”.

Esta reforma no sólo daba una señal en el sentido estrictamente educativo, sino que al mismo tiempo daba una señal de reconciliación con el clero, un grupo con el que el gobierno había reñido durante los conflictos cristeros, apenas terminados diez años atrás.

La década de los cuarenta dejó en México la consolidación y el fortalecimiento del PRI como partido gobernante, además de que el ánimo modernizador de los dos mandatarios de dicho periodo se encaminó al futuro del país y no tanto en el presente, en este sentido cabe el lema de que era necesario primero “producir

⁷⁵ Leyva, Juan, *Política educativa y comunicación social. La radio en México, 1940-1946*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 16-17

⁷⁶ *Ibíd*em p. 24.

⁷⁷ *Ibíd*em p. 31.

⁷⁸ *Ibíd*em p. 30.

riqueza y después distribuirla”. En este periodo fue cuando el desarrollo del país se centralizó en la capital y sus alrededores; Enrique Krauze menciona que este obstáculo se veía en la época como un mal necesario y pasajero, pues la modernización iría avanzando hacia las demás entidades. En este mismo sentido, Héctor Aguilar Camín refiere que el ideal revolucionario comenzaría a convertirse en una constante promesa a futuro.

Ese brillo mitológico y real del periodo reciente permitió a partir de Cárdenas que el status quo, plagado de fallas e injusticias, fuera presentado verosímilmente al país como algo pasajero, ya que el verdadero México era justamente el que aún no surgía, el que estaba por venir. Fue ese un salto ideológico crucial y tiene su propia historia: la conversión del hecho revolucionario en un presente continuo y un futuro simple promisorio⁷⁹.

La invasión de los nazis en el continente europeo comenzó en 1939, pero fue hasta finales de 1941 cuando el conflicto tomó un alcance mundial, con el bombardeo de las fuerzas japonesas en la base de Pearl Harbor y la inmediata declaración de guerra por parte de Estados Unidos. La segunda gran guerra fue un parteaguas en la historia universal, y México no quedó al margen del conflicto pese a su aparente neutralidad inicial.

Ya en un escenario de guerra, el 28 de mayo de 1942, el presidente Manuel Ávila Camacho da un discurso en el que hace referencia al hundimiento de dos naves marítimas mexicanas a manos de las tropas del Eje: el Potrero del Llano y el Faja de Oro. Aunado al reclamo, el mandatario menciona no haber obtenido una respuesta satisfactoria por parte de los agresores⁸⁰.

Fue entonces cuando el presidente declaró estado de guerra en favor de los aliados y en oposición a los países del Eje:

⁷⁹ Aguilar Camín, Héctor y Meyer, Lorenzo, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 2007, p. 189.

⁸⁰ Instituto Nacional de Estudios políticos, “Discurso del presidente Manuel Ávila Camacho informando que México declara la guerra a las potencias del Eje”, *Memoria Política de México*, dirección electrónica: <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1942EJE.html>, acceso: 24 de marzo de 2017.

Frente a esta reiterada agresión, que vulnera todas las normas del Derecho de Gentes y que implica un ultraje sangriento para nuestra Patria, un pueblo libre y deseoso de mantener sin mancha su ejecutoria cívica no tiene más que un recurso: el de aceptar valientemente las realidades y declarar -según lo propuso el Consejo de Secretarios de Estado y de Jefes de Departamentos Autónomos reunido en esta Capital el viernes 22 del corriente- que, a partir de esa fecha, existe un estado de guerra entre nuestro país y Alemania, Italia y Japón⁸¹.

La anterior declaración tuvo efectos de combate hasta 1945, cuando el Escuadrón Aéreo 201, con previo entrenamiento de las fuerzas estadounidenses, tomó partido en 95 operaciones militares con acciones de bombardeo y ametrallamiento en la región Luzón, en el océano pacífico⁸².

La paranoia no fue lo único que dejó la guerra a México. También hubo un beneficio en razón económica, dado que aumentaron las exportaciones y disminuyeron las importaciones⁸³, en momentos en que las empresas estadounidenses estaban más enfocados en solventar la guerra que en abastecer el mercado; al término del conflicto bélico, esta situación se invirtió y el gobierno alemanista tomó las medidas proteccionistas mencionadas en párrafos anteriores.

La Segunda Guerra Mundial, además, sirvió como un puente que estrechó las relaciones de México con Estados Unidos. Una vez terminado el conflicto, el 3 de marzo de 1947 el presidente de Estados Unidos realiza una visita a México en medio de un ambiente festivo, de bombo y platillo, organizado por el gobierno mexicano⁸⁴. Un mes después, el 27 de abril, el primer mandatario mexicano hace lo propio con la primera visita oficial de un presidente de México al país norteamericano, donde es recibido con el mismo ambiente festivo en la ciudad de

⁸¹ Ídem.

⁸² Secretaría de Defensa Nacional, *Escuadrón Aéreo 201*, dirección electrónica: http://www.sedena.gob.mx/pdf/ventana_filipinas.pdf, acceso: 24 de marzo de 2017.

⁸³ Guillén Romo, Héctor, *Orígenes de la crisis en México. Inflación y endeudamiento externo (1940-1982)*, México, Ediciones Era, 2005, p. 27.

⁸⁴ Loeza, Soledad, "Todo presidente pasado fue mejor", revista *Nexos*, septiembre de 2016, dirección electrónica: <http://www.nexos.com.mx/?p=29602>, acceso: 24 de marzo de 2017.

Nueva York⁸⁵. La amistad entre ambas naciones ya era oficial, y así comenzaría una etapa de vecinos y socios.

2.2 De la decepción foxista al baño sangriento de Calderón

El 2 de junio del 2000 fue un día histórico para México. Tras 70 años de afianzarse en el poder, el Partido Revolucionario Institucional (PRI) pasó la estafeta de la presidencia al Partido Acción Nacional (PAN), que postuló como candidato al guanajuatense Vicente Fox Quesada.

Esa noche de domingo, el entonces presidente del Instituto Federal Electoral, José Woldenberg, anunció el triunfo del candidato de la coalición Alianza por el Cambio, Vicente Fox. Tras darse a conocer el resultado, el presidente electo salió a dar un discurso entre celebraciones de todos los simpatizantes, quienes alegremente paseaban un ataúd de cartón en el que figuraba el escudo del partido de la revolución. En pleno final e inicio de siglo, la alternancia se convirtió en una realidad para México.

Los resultados finales dieron un porcentaje del 42.52 por ciento para Vicente Fox y la coalición denominada Alianza por el Cambio, formada por el PAN y el Partido Verde Ecologista de México; en tanto, el segundo lugar fue para Francisco Labastida y el PRI, quienes se hicieron con el 36.11 por ciento de los votos; el tercer puesto fue para Cuauhtémoc Cárdenas y la coalición Alianza por México, encabezada por el Partido de la Revolución Democrática, que juntó el 18.68 por ciento de las votaciones⁸⁶. El ensayista Ricardo Cayuela describió la jornada electoral como “ejemplar”:

La jornada electoral de 2000 fue ejemplar. Parecíamos Suiza: el IFE dio los resultados en tiempo y forma; casi simultáneamente, el presidente felicitó al

⁸⁵ Los Sexenios, El presidente empresario (1998). Serie documental de Editorial Clío, basada en la obra de Enrique Krauze. México.

⁸⁶ Larrosa Haro, Manuel; Bautista Contreras, Salvador y Guerra Díaz, Yanelly, “Elecciones y partidos en México 2000. Estadísticas electorales de las elecciones federales del año 2000”, *Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*, dirección electrónica: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3178/15.pdf>, acceso: 25 de marzo de 2017.

ganador, y el partido en el poder, tras décadas de ejercerlo de manera discrecional y autoritaria, aceptó los resultados. Por una vez en nuestra historia, la clase política se comportó a la altura del anhelo de cambio de la sociedad mexicana⁸⁷.

Sacar al PRI después de 70 años fue una realidad debido a una combinación de diversos factores. La figura del Fox candidato, con desparpajo y un perfil que se alejaba del político tradicional, resultaba más que ideal para hacer frente a un partido que en ese entonces pasaba por un evidente desgaste. El analista Rafael Segovia opina que en muchos casos los votantes no inclinaron su decisión en elegir al PAN, sino en sacar al PRI⁸⁸.

Al mencionar un desgaste del partido hegemónico, no sólo se hace referencia a la eternización del PRI en el poder, sino a que en general las cosas no marchaban del todo bien para México. Los hechos tampoco favorecían a los gobiernos anteriores.

En general, el balance de lo que ocurría en el país no era favorecedor para los últimos gobernantes pues “en el caso de México, la crisis de 1982 marcó el comienzo del tránsito a un nuevo patrón de acumulación, una creciente subordinación a la economía de Estados Unidos y la agravación de los determinantes del empobrecimiento⁸⁹”. Estos factores eran los bajos ingresos familiares, constantes crisis, la inflación que mermaba el poder adquisitivo, además de políticas económicas y sociales insatisfactorias⁹⁰.

De acuerdo con cifras citadas en *El último gobierno del PRI, balance del sexenio de Zedillo*, en 1999 había 98.5 millones de habitantes, de los cuales 70.9 eran considerados pobres, es decir, el 72 por ciento de los mexicanos vivía en la pobreza. Esta situación resultaba una hecatombe para el partido de la revolución,

⁸⁷ Cayuela Gally, Ricardo, “El extraño caso del candidato Fox y el presidente Hyde”, *Letras Libres*, mayo de 2012, dirección electrónica: <http://www.letraslibres.com/mexico/el-extrano-caso-del-candidato-fox-y-el-presidente-hyde>, acceso: 26 de marzo de 2017.

⁸⁸ Segovia, Rafael, *La política como espectáculo. El sexenio de Vicente Fox*, México, Cal y arena-El Colegio de México, 2008.

⁸⁹ Solís de Alba, Ana Alicia y García Márquez, Enrique (coordinadores), *El último gobierno del PRI Balance del sexenio zedillista*, México, Editorial Ítaca, 2000, p. 105.

⁹⁰ Ídem.

aunado a la percepción de corrupción e impunidad que había entre la población que aún tenía en la memoria colectiva hechos como el asesinato de Luis Donaldo Colosio, el levantamiento Zapatista, las sospechas de fraude en las elecciones de 1989 y el llamado error de diciembre y la devaluación del peso, sólo por mencionar algunos casos.

Así el gobierno de Fox comenzó en diciembre del 2000, pero pasó poco tiempo para que los festejos mermaran, para que el encanto se convirtiera en un golpe de realidad, y para que el parloteo del nuevo presidente dejara de causar risa y se convirtiera en llanto, en una cadena de penosos tropiezos.

En gran medida la campaña de Vicente Fox fue exitosa como consecuencia de la imagen que el candidato daba, un personaje desinhibido, atrevido, que pintaba cara a la clase política tradicional, dispuesto a comprometerse con el pueblo para dejar atrás las viejas prácticas que otorgaban privilegios, la desigualdad en el crecimiento económico y el abandono a los sectores más vulnerables de la población. No obstante, el primer sexenio a cargo del Partido Acción Nacional no representó un cambio abrupto con respecto a las políticas económicas y sociales emprendidas por los anteriores gobiernos priistas.

De esta forma, el nuevo gobierno se enfocaría en la implementación de la misma fórmula que se venía aplicando desde inicios de los ochenta, basada en: la reducción del déficit fiscal, la implementación del gasto público en el impulso al crecimiento de la economía, dejando de lado los subsidios, la recaudación de impuestos, el estímulo de la inversión con unas menores tasas de interés, la estabilidad en el tipo de cambio, la apertura en términos comerciales y de inversión extranjera, la privatización de las estatales a fin de que la intervención del gobierno en la economía sea mínima, la protección a la propiedad privada, además de la liberación del mercado laboral, dejando a un lado las regulaciones

en términos salariales y de plazas de empleo, para que éstos solo se sostengan en función de la oferta y la demanda⁹¹.

Al final el gobierno de Vicente Fox no terminó por dar un salto más radical y se quedó en un crecimiento del Producto Interno Bruto que sólo superó el 6 por ciento en su primer año (6.9 por ciento), para dejar en el sexenio un crecimiento inferior al 3 por ciento en promedio anual⁹².

La conclusión es que la administración de Vicente Fox —por cierto muy conservadora pues actuó sólo para administrar los equilibrios macroeconómicos, sin arriesgar nada para estimular el crecimiento—fracasó rotundamente en uno de los propósitos perseguidos por la política económica: lograr un elevado y sostenido crecimiento de la economía, que incluso como promesa de campaña Fox aseguró sería del 7 por ciento⁹³.

Pero no sólo hubo estancamiento económico en términos generales, sino también el país seguía arrojando niveles altos en términos de pobreza. Las cifras del reporte de pobreza por ingresos 2006 del CONEVAL arrojan que en el último año del sexenio foxista había más de 14 millones de personas en pobreza alimentaria, es decir, el 13.8 por ciento de la población no podía cubrir sus necesidades básicas de alimentación, mientras que el 20.7 por ciento de la población, cerca de 21 millones 600 mil personas, se encontraba en situación de pobreza de capacidades, aquella que se refiere a la incapacidad para cubrir el patrón de consumo básico de alimentación, salud y educación. En tanto que casi la mitad de la población, el 42.6 por ciento, vivía en una situación de pobreza patrimonial, aquella que se refiere a las personas con ingresos menores a los requeridos para

⁹¹ Ornelas Delgado, Jaime, “La economía mexicana en el gobierno de Vicente Fox (2000-2006)”, revista *Aportes de la Facultad de Economía BUAP*, 2007, dirección electrónica: <http://www.eco.buap.mx/aportes/revista/34%20Ano%20XII%20Numero%2034,%20Enero-Abril%20de%202007/08%20La%20economia%20mexicana%20en%20el%20gobierno%20de%20Vicente%20Fox%202000-2006-Jaime%20Ornelas%20Delgado.pdf>, acceso: 27 de marzo de 2017.

⁹² Ídem.

⁹³ Ídem.

tener un patrón de consumo básico alimentación, vestido y calzado, vivienda, salud, transporte público y educación⁹⁴.

Además del entorno económico, otros aspectos que tuvieron impacto mediático durante el sexenio foxista. Uno de ellos fue la no resolución del conflicto Zapatista, el mismo que el candidato panista prometía resolver en cuestión de minutos. De acuerdo con el investigador José Antonio Aguilar, el presidente pretendía usar el asunto del EZLN como un trampolín para congraciarse con la izquierda; sin embargo, la solución no resultó satisfactoria, pues la reforma indígena resultó insuficiente⁹⁵. Al final la resolución de 15 minutos no pasó de ser un asunto mediático iniciado con marchas y mítines, y finalizado con el regreso de los Zapatistas a su estado.

A dos meses de haber comenzado el mandato de Fox, Joaquín “El Chapo” Guzmán se fugó del penal de Puente Grande. La corrupción del sistema en diversos niveles dejaba escapar a uno de los narcotraficantes más importantes del mundo. El gobierno mexicano quedó como un peón del crimen. Quedaba claro que los vacíos a nivel institucional no se solucionarían con un cambio de partido⁹⁶.

Si bien la fuga de Joaquín Guzmán fue un caso mediático, la seguridad del país en lo general tampoco fue del todo favorecedora. Durante el gobierno foxista, del 2000 al 2006, se registró un crecimiento de 43 delitos cometidos por cada 100 mil habitantes (del 1997 al 2000 hubo una baja de 157), mientras que la tasa de homicidios cometidos por el mismo número de habitantes reflejó una ligera variación a la baja de 1.02⁹⁷.

⁹⁴ Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social. “Reporta Coneval cifras actualizadas de pobreza por ingresos 2006”, 2007, dirección electrónica: <http://www.coneval.org.mx/rw/resource/coneval/prensa/989.pdf>, acceso: 28 de marzo de 2017.

⁹⁵ Aguilar Rivera, José Antonio, “Chiapas: la apuesta fallida”, revista *Nexos*, julio de 2001, dirección electrónica: <http://www.nexos.com.mx/?p=10054>, acceso: 28 de marzo de 2017.

⁹⁶ Flores, Linaloe, “‘No me escapé. Me abrieron la puerta’, dijo ‘El Chapo’ de su fuga en 2001”, *Sin Embargo*, julio de 2015, dirección electrónica: <http://www.sinembargo.mx/17-07-2015/1417052>, acceso: 28 de marzo de 2017.

⁹⁷ Guerrero, Eduardo, “Atlas de la seguridad y la defensa de México 2012”, *Colectivo de Análisis de la Seguridad con Democracia*, 2012, dirección electrónica: http://www.casade.org/PublicacionesCasade/Atlas2012/EDUARDO_GUERRERO.pdf, acceso: 1 de abril de 2017.

En tanto que el gasto empleado en las dependencias del sector seguridad fue de 0.85 por ciento del Producto Interno Bruto durante el gobierno de Fox, es decir, una ligera alza en comparación con el de Zedillo, que empleó el 0.79 por ciento en este rubro⁹⁸.

Del 2000 al 2006, tal como muestran las cifras citadas en párrafos anteriores, no se registraron mejoras sustanciales o por lo menos visibles en cuestiones de seguridad o de combate a la pobreza. Aunado a ello, el presidente también protagonizó deslices en términos de corrupción, uno de los lastres que arrastraba el PRI en la elección del 2000. El llamado “toalla gate” fue uno de los más sonados y en el que se reveló que la remodelación de la casa del presidente había requerido de la adquisición de diversos artículos, incluyendo toallas que rondaban los 400 dólares, además de que se registraron irregularidades en los precios de contratación⁹⁹. El escándalo derivó en la renuncia de un asesor de la presidencia relacionado con el caso; sin embargo, el daño estaba hecho. Otro caso arrastrado por el entonces presidente fue el de la asociación Amigos de Fox, con la cual se armó una red de financiamiento ilegal para la campaña concluida en el año 2000, y en la que se inyectaron 91 millones de pesos. Pese al escándalo, todo terminó en una multa impuesta para la coalición, que de cualquier forma llevó a la presidencia a Fox¹⁰⁰.

La administración foxista terminó en 2006, y lo que más se recordará serán algunos de sus tristemente célebres deslices mediáticos, como llamar “Jorge Luis Borgues” al afamado escritor argentino, referirse a las mujeres como “lavadoras con patas” o decir que los mexicanos en Estados Unidos realizaban trabajos que ni los negros querían desempeñar. Además de su peculiar acento para hablar inglés o su aparente cercanía con George Bush, cuestionado por sus acciones bélicas tras los atentados del 11 de septiembre del 2001, y cuya administración

⁹⁸ Ídem.

⁹⁹ BBC Mundo, “El primer caído por el ‘toalla gate’”, junio de 2001, dirección electrónica: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_1409000/1409679.stm, acceso: 2 de abril de 2017.

¹⁰⁰ Nexos, “Financiamiento político ilegal: Pemex Gate y Amigos de Fox”, revista *Nexos*, abril de 2006, dirección electrónica: <http://www.nexos.com.mx/?p=11863>, acceso: 2 de abril de 2017.

reportó, según documentos filtrados por Wikileaks, que ganar la elección del 2000 había sido el “único” logro significativo de Fox.¹⁰¹

La elección presidencial del 2006 tuvo como protagonistas principales al candidato del PAN, Felipe Calderón, y a Andrés Manuel López Obrador, contendiente por el PRD, en un proceso que resultó polémico debido a los señalamientos de fraude hechos por el ex jefe de gobierno del entonces Distrito Federal, quien terminaría perdiendo por un estrecho margen.

Después de una larga campaña plagada de acusaciones en todas direcciones y hacia todos los candidatos, la elección del 2 de julio de 2006 resultó favorable para la alianza comandada por Calderón, quien se hizo con el 35.89 por ciento de los votos, en tanto que López Obrador terminaría con el 35.31 por ciento¹⁰². La elección más cerrada de la historia fue polémica debido a diversas irregularidades:

La injerencia indebida de la Presidencia de la República que gastó más de 1,700 millones de pesos en una campaña paralela, el desvío de recursos públicos hacia la campaña de Calderón, la inequidad de los medios de comunicación electrónica, la participación ilegal de la clase empresarial y de la iglesia católica, entre otras, mismas que el Tribunal Electoral, máxima instancia judicial en la materia reconoció y admitió en su resolución del 5 de septiembre de 2006, pero que no las estimó suficientemente graves y determinantes para anular los comicios¹⁰³.

El 1 de diciembre de 2006, Felipe Calderón tomó protesta como presidente de México en medio de reclamos y descontento por parte de los simpatizantes del

¹⁰¹ Petrich, Blanche, “Ganar la elección en 2000 ‘único’ logro de Fox: EU”, *La Jornada*, febrero de 2011, dirección electrónica:

<http://www.jornada.unam.mx/2011/02/12/index.php?section=politica&article=002n1pol>, dirección electrónica: 2 de abril de 2017.

¹⁰² Instituto Federal Electoral, “Elección de presidente de los Estados Unidos Mexicanos”, dirección electrónica: <http://portalanterior.ine.mx/documentos/Estadisticas2006/presidente/nac.html>, acceso: 20 de mayo de 2017.

¹⁰³ Cárdenas, Jaime, “El proceso electoral de 2006 y las reformas electorales necesarias”, *Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*, dirección electrónica: <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/cuestiones-constitucionales/article/view/5787/7627>, acceso: 3 de abril de 2017.

Líder de oposición, quien orquestó un plantón en la Avenida Reforma, en la capital mexicana, y se autoproclamó presidente legítimo.

El gobierno calderonista terminó con una cifra que arroja que la mitad de la población mexicana vivía en estado de pobreza. De acuerdo con el Informe de pobreza en México 2012, publicado por el CONEVAL, el 45.5 por ciento de la población, es decir 53.3 millones de personas, se encontraba en situación de pobreza, de los cuales el 9.8 por ciento, 11.5 millones de personas, estaba en pobreza extrema. En tanto, el 28.6 por ciento se encontraba en estado de vulnerabilidad, es decir, que aunque no tenían problemas de ingresos económicos, sí existían carencias de tipo social. Sólo el 19.8 por ciento, 23.2 millones de habitantes, no se encontraba ni en situación de pobreza ni de vulnerabilidad¹⁰⁴.

El sexenio también se vio marcado en términos económicos por las consecuencias de la crisis económica desatada en Estados Unidos en 2008, la peor registrada desde la llamada Gran Depresión y caracterizada por el colapso del sistema hipotecario y algunas de sus instituciones financieras más importantes del país norteamericano¹⁰⁵.

Esta importante crisis no sólo afectó al país más poderoso del mundo, sino que trajo consecuencias a nivel mundial, y México no fue la excepción:

- 1) Menores remesas, por menores empleos y salarios de nuestros compatriotas en EU;
- 2) afectación en el precio y en la cantidad de petróleo que compran;
- 3) desplome de la actividad en la industria automotriz por el recorte de los gastos discrecionales del consumidor,
- 4) desplome de la industria de bienes de consumo duradero;
- 5) severa caída de la inversión extranjera directa;
- 6) desplome de las

¹⁰⁴ Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, "Informe de pobreza en México 2012", 2012, dirección electrónica: http://www.coneval.org.mx/Informes/Pobreza/Informe%20de%20Pobreza%20en%20Mexico%202012/Informe%20de%20pobreza%20en%20M%C3%A9xico%202012_131025.pdf, acceso: 3 de abril de 2017.

¹⁰⁵ Zurita González, Jesús; Martínez Pérez, Juan Froilán; Rodríguez Montoya, Francisco, "La crisis financiera y económica del 2008. Origen y consecuencias en los Estados Unidos y México", El Cotidiano, UAM Azcapotzalco, 2009, dirección electrónica: <http://www.redalyc.org/pdf/325/32512739003.pdf>, acceso: 4 de abril de 2017.

transacciones fronterizas y 7) caída del turismo, gasto por excelencia discrecional¹⁰⁶.

Una de las consecuencias de la crisis fue el exiguo crecimiento de la economía mexicana en todo el sexenio de Calderón, que aumentó en promedio 1.9 por ciento, el crecimiento más bajo desde el periodo presidencial de Miguel de la Madrid¹⁰⁷.

Aunque el entorno económico fue poco favorable para el país al terminar el 2012, los hechos que marcaron de forma contundente el sexenio de Calderón y la década del país fue la política de seguridad, denominada guerra contra el narcotráfico, declarada el 12 de diciembre de 2006, tan solo dos semanas después de la toma de posesión. El entonces secretario de gobernación, Francisco Ramírez Acuña, dijo que “la batalla contra el crimen organizado apenas comienza y será una lucha que nos llevará tiempo¹⁰⁸”.

La guerra había comenzado y desde entonces el país caería en una espiral de sangre, decapitados, desmembrados, narco mantas, lucha de los grupos criminales por el dominio de los territorios, enfrentamientos entre militares y narcotraficantes, violaciones a los derechos humanos y atentados contra la población. El miedo se había desatado en México y los homicidios se convertirían en noticia de todos los días.

Fue después de iniciados los operativos permanentes que ocurrió una verdadera epidemia de violencia a nivel nacional, llegando a más de 27 mil homicidios en 2011; de hecho, entre 2007 y 2011 se triplicó su nivel (de 9 mil a 27 mil), y la tasa pasó de 8.1 a 23.7 homicidios por cada mil habitantes¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Aspe, Pedro, “Los orígenes de la crisis”, *Expansión*, febrero de 2009, dirección electrónica: <http://expansion.mx/economia/2009/02/06/los-origenes-de-la-tesis>, acceso: 4 de abril de 2017.

¹⁰⁷ Jardón, Eduardo, “La economía creció 1.9% anual con Calderón”, *El Financiero*, febrero de 2014, dirección electrónica: <http://www.elfinanciero.com.mx/economia/la-economia-crecio-anual-con-calderon.html>, acceso: 4 de abril de 2017.

¹⁰⁸ Expansión, “10 momentos que marcaron la presidencia de Calderón”, noviembre de 2012, dirección electrónica: <http://expansion.mx/nacional/2012/11/26/10-momentos-que-marcaron-la-presidencia-de-calderon>, acceso: 4 de abril de 2017.

¹⁰⁹ Instituto Belisario Domínguez del Senado de la República, “Seguridad interior: elementos para el debate”, enero de 2017, dirección electrónica:

El número de homicidios fue alarmante durante el sexenio de Calderón, y aunque existen diversas cifras, las publicadas por el Instituto Nacional de Geografía y Estadística hablan de un total de 121 mil 683 muertes violentas¹¹⁰. No obstante, el número de muertos es un número que hasta podría parecer frío en comparación con las formas en las que se perpetraron muchos de los crímenes. Las masacres, decapitaciones y señales de tortura en los cadáveres fueron hechos comunes.

Como muestra del grado de violencia desatado se pueden mencionar tres casos particulares en tres distintas regiones del país:

La noche del 15 de septiembre del 2008, dos granadas de fragmentación estallaron en medio de la multitud que se dio cita a la ceremonia del Grito de Independencia en la capital de Michoacán, dejando un saldo de 8 muertos y 106 heridos¹¹¹. El 20 de septiembre del 2011, en una avenida principal de la zona comercial de Boca del Río, en Veracruz, fueron abandonadas dos camionetas de redilas repletas de cadáveres, 35 en total¹¹². El 25 de agosto de 2011 murieron 52 personas en un incendio en el Casino Royale de Monterrey, ocasionado intencionalmente por presuntos miembros del crimen organizado¹¹³.

En dicho sexenio, lo común era escuchar o leer diariamente sobre algún hecho violento perpetrado por alguno de los cárteles que operaban en el país, los cuales se fueron multiplicando conforme se atacaba a los grupos grandes; dichas divisiones cambiaban el mapa criminal del país constantemente. En 2006 se contaban sólo 6 cárteles importantes: Sinaloa, Juárez, Tijuana, Golfo, Familia

http://bibliodigitalibd.senado.gob.mx/bitstream/handle/123456789/3344/Reporte39_SeguridadInterior_DistDigital.pdf?sequence=1&isAllowed=y, acceso: 4 de abril de 2017.

¹¹⁰Proceso, "Más de 121 mil muertos, el saldo de la narcoguerra de Calderón: Inegi", julio de 2013, dirección electrónica: <http://www.proceso.com.mx/348816/mas-de-121-mil-muertos-el-saldo-de-la-narcoguerra-de-calderon-inegi>, acceso: 4 de abril de 2017.

¹¹¹Castillo García, Gustavo, "Confesos de atentados en Morelia, tres presuntos zetas, según la PGR", *La Jornada*, 2008, dirección electrónica: <http://www.jornada.unam.mx/2008/09/27/index.php?section=politica&article=003n1pol>, acceso: 5 de abril de 2017.

¹¹²Martínez, Regina, "Abandonan 35 cadáveres frente a centro comercial en Veracruz", *Proceso*, septiembre de 2011, dirección electrónica: <http://www.proceso.com.mx/281919/abandonan-35-cadaveres-frente-a-centro-comercial-en-veracruz>, acceso: 5 de abril de 2017.

¹¹³El Siglo de Torreón, "2011: Atentado al Casino Royale en Monterrey", agosto de 2016, dirección electrónica: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1256231.2011-atentado-al-casino-royale-en-monterrey.html>, acceso: 5 de abril de 2017.

Michoacana y Milenio. En el punto más álgido de la guerra, en 2011, llegaron a ser hasta 16¹¹⁴, siendo Los Zetas, Los Caballeros Templarios y el Cártel de Jalisco Nueva Generación las escisiones más destacadas.

La estrategia de seguridad de Felipe Calderón resultó, además, costosa en términos de recursos monetarios. En cuanto al presupuesto empleado para fines de seguridad, la administración empleó un presupuesto considerablemente superior al de las dos anteriores, al destinar el 1.42 por ciento del Producto Interno Bruto; su antecesor, Fox, empleó el 0.85 por ciento, mientras que Zedillo apenas alcanzó el 0.79 por ciento¹¹⁵.

De esta forma el sexenio calderonista estuvo marcado por la desigualdad social, una situación económica precaria de gran parte de la población, además de severas crisis en términos de seguridad, derechos humanos y falta de credibilidad en las instituciones de gobierno.

¹¹⁴ Guerrero Gutiérrez, Eduardo, "La estrategia fallida", revista *Nexos*, diciembre de 2012, dirección electrónica: <http://www.nexos.com.mx/?p=15083>, acceso: 5 de abril de 2017.

¹¹⁵ Guerrero Gutiérrez, Eduardo, "Atlas de la seguridad y la defensa de México 2012", *Colectivo de Análisis de la Seguridad con Democracia*, dirección electrónica: http://www.casede.org/PublicacionesCasede/Atlas2012/EDUARDO_GUERRERO.pdf, acceso: 1 de abril de 2017.

Capítulo III: Negro y rojo en un salto de medio siglo

La etiqueta de cine negro mexicano puede asumirse como una respuesta a su par de Estados Unidos, destacando ambas por tres aspectos fundamentales: la apariencia, la temática y el momento histórico en el que las películas fueron exhibidas.

En el presente capítulo se expondrán las características que dan identidad al cine negro, en cuestiones de fondo y forma.

En términos de fondo se puede mencionar que el cine negro de ambos países es un reflejo del entorno que se vivía en la mitad del siglo XX, una temporada de guerra, posguerra e incertidumbre para Estados Unidos; así como de pobreza y diferencias sociales en un México que se esforzaba por instalarse en el primer mundo en términos políticos, económicos y sociales.

En cuestiones de forma, se puede decir que el cine negro se caracteriza por las imágenes plagadas de sombras, las narraciones heredadas de la literatura y por los juegos de cámara que se esforzaban en darle a cada escena un ambiente de angustia y misterio.

Sobre el cine criminal en México se puede decir que éste toma dos vertientes: una que es heredera directa del cine comercial norteamericano, y otra que posee características propias del cine de autor, con todas las libertades creativas que esto implica. En ambas es notorio, entendible y hasta lógico el recrudecimiento de la violencia con la que se presentan los actos violentos y criminales.

No obstante, también es evidente que en el tema del narcotráfico resultó ser un factor importante para que las producciones se destaparan en cuanto a la forma de representar los actos criminales y la violencia.

Tomando en cuenta estos factores, en este tercer capítulo se abundará acerca del cine negro mexicano de mediados de siglo, así como el cine criminal producido en el país a partir del 2000.

3.1 Del “*black*” estadounidense al “negro” mexicano

La etiqueta del cine negro estadounidense engloba un estilo de películas surgidas a mediados del siglo XX, en las que se representaban historias relacionadas con actos delictivos, es decir: permeadas de violencia, estafas y traición, todo un viaje por el mundo del crimen

Es usual señalar la primera aparición del término film noir en un artículo del número 61, de agosto de 1946, de L'Écran Français, bajo el título “un nuevo género policiaco: la aventura criminal”. Nino Frank definía así algunas películas estadounidenses recientemente estrenadas en Francia, que para él mostraban desde una perspectiva diferente la violencia física y los hechos delictivos¹¹⁶.

La etiqueta otorgada al cine negro no es gratuita, pues cuenta con características muy particulares, que se hicieron constantes en muchas de las películas producidas en la década de los cuarenta. Unos de los rasgos en este tipo de cine es el tema policial como hilo conductor de cada una de las historias, en las que se aborda el crimen con las respectivas implicaciones sociales y morales de los personajes, así como de la época en la que éstos se desenvolvían.

Otro de los elementos principales es el de la apariencia, dentro del que se pueden mencionar características tales como el contraste de claroscuros en las imágenes, primeros planos que otorgaban una abrumadora carga emocional a los personajes, voces en *off*, así como el empleo de escenarios urbanos, ciudades que fungen como personajes y espectadoras de la violencia, el engaño y la sordidez del mundo del crimen.

La influencia de la literatura policiaca en el cine negro es otro rasgo elemental; en primera instancia, deriva de los relatos de baja monta denominados “pulps” y en segundo lugar de las novelas surgidas a partir del éxito de los primeros, donde el

¹¹⁶ Simsolo, Noël, *El cine negro: Pesadillas Verdaderas Y Falsas*, España, Alianza, 2007, p.19.

crimen, el misterio, la corrupción y la violencia destacaban temas principales de las narraciones.

En cuanto a lo político y social, se puede decir que el cine negro está permeado por su época, marcada por una especie de resaca social. Un aspecto importante de este malestar es el temor a los bombardeos que durante la guerra tenía la sociedad norteamericana, fundamentado en las carnicerías que se llevaban a cabo en Europa y de las que a diario se tenían noticias. Si bien la guerra terminó a favor de los países aliados, el temor por algún ataque continuaba latente, aunque ahora era peor, ya que se tenía el antecedente de la bomba atómica lanzada en Japón. Así, los ciudadanos vivían con la incertidumbre, justificada o no, de un posible ataque nuclear del que se podría considerar el otro ganador de la segunda gran guerra: la Unión Soviética.

Llamar cine negro a las obra rodadas en Hollywood entre 1943 y 1945 no era una frivolidad. La sensación de malestar, la angustia y el miedo habían reinado en el cine americano durante la Segunda Guerra Mundial. Se insinuaban en las producciones policiacas y de espionaje, al igual que en los melodramas sociales¹¹⁷.

La paranoia y el peligro experimentados por la sociedad de la mitad del siglo XX no sólo se sostenían en el temor al exterior, sino que a la neurosis colectiva ya existente se le añadía una cierta merma en el bienestar de los ciudadanos derivada de la deficiente y descuidada seguridad interior de los años posteriores al conflicto bélico. Aunado a la neurosis, el historiador de cine Román Gubern atribuye parte del auge del cine negro al entorno social de la época.

Tampoco hay que desdeñar otros factores, como el pavoroso incremento de la criminalidad que sucede a la borrasca de la guerra y que en 1952 alcanzara la aterradora cifra de un delito grave cada quince segundos. Estos son elementos

¹¹⁷ Ídem.

psicosociales que clarifican las causas de la boga del cine negro, la corriente más densa y homogénea del cine americano de posguerra¹¹⁸.

Gubern argumenta que este incremento en la criminalidad en la sociedad estadounidense se debe, al menos en alguna medida, a que los antiguos combatientes de la guerra, ahora trastornados y muchos de ellos mutilados y entrenados para matar, tuvieron problemas para reinsertarse en una sociedad a la que se sentían ajenos. Curtidos y desesperanzados por las atrocidades cometidas en los conflictos bélicos, los exsoldados vieron en el crimen una salida asequible para poder sobrevivir en un entorno distinto al que dejaron antes de salir al campo de batalla¹¹⁹.

Esta situación de incertidumbre y malestar social fueron caldo de cultivo para que los temas policiacos, de violencia y corrupción fueran la constante en el cine negro de Estados Unidos.

El apartado de la apariencia del cine negro es igual de significativo que el temático, ya que todas las grandes películas del género comparten rasgos visuales que son plenamente identificables. El empleo de los contrastes entre claros y sombras es el principal sello, tomado como herencia del cine expresionista alemán, perteneciente a un estilo al que Georges Sadoul se refiere, en su libro *Historia del Cine Mundial*, como “un movimiento de vanguardia fundado en Munich en 1910 como reacción contra el impresionismo y el naturalismo, fue musical, literario, arquitectónico y sobre todo pictórico¹²⁰”.

El *Gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), una de las más representativas del género, fue ideada en lo visual por los pintores y escenógrafos Herman Warm, Walter Röhring y Walter Reinman. Este detalle del arte pictórico no es menor, puesto que gran parte del impacto visual que provoca *Caligari* recae en

¹¹⁸ Gubern, Roman, *Historia del cine*, España, Anagrama, 2014, p. 340.

¹¹⁹ Ídem.

¹²⁰ Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1977, p. 126.

lo que el espectador observa en primera instancia, más allá de la temática que ofrece, es decir: las imágenes tienen un valor intrínseco. “Los films deben ser dibujos vivificados”, menciona el autor de *Historia del cine Mundial* al citar la opinión de Herman Warm. De tal suerte que la visión del cine expresionista alemán, agrega el autor, es una estilización completamente voluntaria de todo lo que se visualiza en la pantalla: perspectiva, iluminación, formas y arquitectura. De ahí la hermandad que se puede encontrar con el cine negro estadounidense, ya que éste engloba toda una serie de aspectos técnicos y estéticos que llevan a identificar las películas del género hasta con un simple y descuidado vistazo de las imágenes, todas oscuras y plagadas de sombras¹²¹.

Sadoul describe a Caligari como “un personaje quijotesco y trágico personaje del cine expresionista alemán, un estado del alma, una mezcla de crueldad y de inquietud, de fantasía y frenesí”. Esta serie de características del personaje también lo emparentan con los personajes principales tanto del cine como de la novela negra, hecho que se abordará más adelante.

Además de Caligari, Sadoul destaca otras películas pertenecientes al expresionismo alemán: *La muerte cansada* (*Der müde tod*, 1921), dirigida por Fritz Lang, quien posteriormente pasaría a la historia con el clásico *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927); *El gabinete de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), dirigida por Paul Leni y Leo Birinski; *El golem* (*Der golem*, 1920), dirigida por Paul Wegener y Carl Boese; *Nosferatu* (1922), de Fiedrich Wilheil Murnau, basada en *Drácula* de Bram Stoker; asimismo se puede añadir a esta lista de cintas representativas la austriaca *Las manos de Orlac* (*Orlacs Hände*, 1924), de Robert Wiene¹²².

Tanto el expresionismo alemán como el cine negro estadounidense surgieron en contextos históricos complicados para ambos países; por un lado, la Segunda

¹²¹ Ídem.

¹²² Ibídem. p. 128.

Guerra Mundial para Estados Unidos, y por el otro, la situación por la que pasaba Alemania en la Primera Guerra Mundial. Ambos estilos cinematográficos nacieron en temporadas de incertidumbre

Si bien el expresionismo dio parte de sus genes al cine negro en cuanto a la utilización de sombras, también esta característica muchas veces fue empleada como una forma de esquivar las duras normas de censura aplicadas en Estados Unidos desde el comienzo de la tercera década del siglo XX, como una respuesta a la creciente diversificación de temas que surgían tanto en el cine, como en la literatura o en la música.

Esta censura comenzó como una respuesta a los cambios surgidos entre los años veinte y treinta, derivados de la llamada época del jazz, la popularización de los mafiosos encargados de esquivar las leyes de la prohibición del alcohol, la liberalización de los valores femeninos, así como una creciente ola de literatura que exhibía la decadencia del llamado sueño americano, orquestada por autores como Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway o William Faulkner¹²³.

Debido al creciente miedo a que los valores tradicionales se corrompieran ante dichos cambios, se estableció el Código Hays, llamado así en referencia a William Harrison (Will Hays), el conservador republicano que presidió la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), asociación encargada de censurar y clasificar las películas, desde 1922 hasta 1945¹²⁴.

Este código no permitía que una película mostrara, entre otras cosas, detalles sobre asesinatos o perpetración de crímenes, lo que para Simsolo sirvió como un detonante para el excesivo empleo de sombras en las películas. De la misma forma en que también contribuiría a la utilización de otras técnicas que más adelante se convertirían también en un sello del género, como la elipsis --cortes

¹²³ Black, Gregory D, *Hollywood censurado*, España, Akal, 2012, p. 37-38.

¹²⁴ *Ibídem* p. 44.

donde se da por entendido lo que ha ocurrido-- o las voces en off, donde el narrador describe o sugiere ciertos puntos importantes que no pueden ser mostrados en pantalla, una regla que encajaba con el estilo literario de las historias, que eran muchas veces contadas por el narrador y protagonista.

De esta forma, podemos afirmar que el género también fue un producto de la censura, que detonó el ingenio de los realizadores que a toda costa buscaban evitar problemas con las autoridades valiéndose de su técnica.

En cuestiones de historias y personajes, no es descabellado afirmar que el cine negro no hubiese existido tal y como lo conocemos sin el papel fundamental que jugó la literatura. Como se ha mencionado antes, esta oleada de películas echan mano de relatos policíacos y de la novela negra, textos que nutrieron de temas y personajes al mundo de la cinematografía¹²⁵.

La novela negra y el cine negro están emparentados por el mismo hilo conductor: el crimen, mismo que dentro de la trama debe ser perpetrado, o bien, debe ser resuelto mediante una suerte de piezas de rompecabezas en el que se van descubriéndose pistas aparentemente inconexas. De ahí que el protagonista sea un detective cuyo único móvil es resolver el misterio, ya sea dentro o al margen de la ley.

Hay dos casos particulares que comparten versiones literarias y cinematográficas, y que sirven de ejemplos. *El halcón maltés* (*The falcon maltese*, 1941) que, en un inicio, la anécdota se plantea como un simple caso de rutina para el detective canalla, pero que termina desenvolviéndose y encontrando solución como toda una intriga de alcances internacionales y millones de dólares en juego. Otro ejemplo es *El sueño eterno* (*The big sleep*, 1946), historia en la que se hace referencia a un asesinato que debe ser investigado por un detective que debe

¹²⁵ Simsolo, Noël, *El cine negro: Pesadillas verdaderas y falsas*, España, Alianza, 2007, p. 55.

jugarse la suerte en un pantano de corrupción, grupos criminales, drogas y asesinatos.

Este par de películas, fieles representantes de lo que es el cine negro estadounidense, fueron concebidas por personajes que incluso fungieron como guionistas de Hollywood en el momento cúlpe de la oleada *noir*; estos dos escritores fueron clave del quehacer literario y cinematográfico estadounidense de la mitad el siglo XX: Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

Hammett publicó en 1930 la novela *El halcón maltés*, que 10 años después tendría su adaptación cinematográfica, conservando en ambas la misma anécdota principal. Para el escritor David Torres, uno de los ganadores del premio Dashiell Hammett, que se entrega en Estados Unidos, el detective de la novela negra “suele ser un tipo solitario, desengañado, y ese modelo lo inventó Hammett con Sam Spade. Le metió músculo a la novela policiaca y la convirtió en un testimonio social¹²⁶”.

En una especie de paralelismo con Hammett se encuentra Raymond Chandler, quien además de novelista fungió como guionista cinematográfico. Sus novelas también fueron trasladadas a la gran pantalla. En la novela *The big sleep*, publicada en 1939 y adaptada al cine en 1946, aparece por primera vez el personaje Phillip Marlowe, detective que sería un protagonista frecuente en las novelas de Chandler.

El desencanto por el sueño americano es la constante de ambas novelas y sus respectivas adaptaciones, situación que está lejos de ser una simple casualidad. Hammett y Chandler, aunque con una década de distancia, reflejaron los demonios con los que ambos luchaban; los dos fueron despedidos de sus

¹²⁶ El País, “Medio siglo sin Dashiell Hammett, el inventor de la novela negra”, enero de 2011, dirección electrónica: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/01/08/actualidad/1294441203_850215.html, acceso: 3 de enero de 2017.

empleos, uno como investigador del FBI y el otro, como directivo de una empresa petrolera, de la cual salió por la puerta trasera debido a sus problemas de alcoholismo, un vicio que también comparte con el detective Marlowe. El mismo Chandler reconoce, muy a su estilo novelístico, a Hammett como un pionero:

Hammett sacó el crimen de su vaso veneciano y los arrojó al arroyo; no estamos obligados a dejarlo allí para siempre, pero no parecía mala idea alejarlo todo lo posible de las concepciones pequeñoburguesas de las jovencitas de buena sociedad que mordisquea alitas de pollo.

Más allá de la influencia de la literatura sobre el cine negro a través de adaptaciones, Chandler también incursionó directamente como guionista de algunas películas del género, como es el caso de *La dalia azul* (*The blue dahlia*, 1946), por la que fue nominado al premio Oscar, además de *Misterio en la noche* (*The unseen*, 1945), *Perdición* (*Double indemnity*, 1944) o *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*, 1951).

Además del papel de los novelistas en el cine negro, había otro tipo de hombres dedicados a la escritura que comenzaron a incursionar como directores, tal como fue el caso de John Houston y Billy Wilder, dos personajes que fueron destacados para el género¹²⁷, al dirigir películas emblemáticas como *El halcón maltés* (1941) y *Perdición* (1944).

Si bien el protagonista perspicaz y canalla no es una constante en todas las películas que se consideran pertenecientes al cine negro, el personaje del habilidoso detective que desentraña el crimen es uno de los rasgos más característicos y más reconocibles. En el caso de Hammett el personaje es el investigador Samuel Spade, mientras que el detective Marlowe es el antihéroe de Chandler; curiosamente ambos personajes son interpretados por Humphrey Bogart en las versiones cinematográficas.

¹²⁷ Brunetta, Gian Piero, *Historia mundial del cine*, España, Akal, 1944, p. 433.

Y es que no se trata sólo de que los personajes principales fueran unos canallas dispuestos a pasar por encima de las normas legales y morales para cumplir sus objetivos. No, no sólo se trata de que fueran unos crápulas, sino se trataba de la ambigüedad de todos los personajes, el héroe no tiene por qué ser completamente bueno, ni el villano actúa simplemente porque le viene en gana hacerle la vida imposible a los puros de alma y corazón.

El detective Spade, investigador del caso del Halcón Maltés, es un personaje que utiliza personas como si fueran piezas en tablero de ajedrez, siendo algunas de ellas prescindibles para él con tal de alcanzar el objetivo final; asimismo, el detective está consciente de que vive en un mundo hostil, donde la traición está a la orden del día en un mundo hostil del ni él mismo puede quedar exento de ser víctima o victimario. Estos rasgos de dualidad se encuentran en todas las películas del cine negro. Existe complejidad en los personajes.

Se aplicó el psicoanálisis al cine negro. En sus melodramas los complejos remplazaron las cruces de mi madre, un choque psicológico infantil explicó el gansterismo como el desempleo explica las reivindicaciones sociales. Los guionistas buscaron procedimientos inéditos para humillar y ofender. Humphrey Bogart subyugó al público gimiendo al recibir puñetazos en la sombra negra de una sabia fotografía y saliendo después a la luz con la boca sangrando y los ojos tumefactos¹²⁸.

Los vicios y las adicciones son otros de los temas presentes en el cine negro. La adicción al tabaco, de moda en ese entonces, y la tendencia a beber alcohol de forma compulsiva es otro de los rasgos de muchos de los personajes más representativos; en este caso, Spade y Marlowe vuelven a servir como buenos ejemplos.

¹²⁸ Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1977, p. 328.

En otras películas del género también se hace referencia a drogas aún más duras; tal es el caso de *El Hombre del Brazo de Oro* (*The man with the golden arm*, 1955), de Otto Preminger. En esta película, Frank Sinatra interpreta a Frankie Machine, un jugador empedernido con deudas de cantina y una irremediable adicción a la morfina.

El cine negro también se caracteriza por el papel activo que toman las mujeres, muchas veces protagonistas que tienen las riendas de su propio destino, independientes de las decisiones que toman los roles masculinos. Cabe mencionar que pese a que existen historias amorosas, éstas muchas veces pasan a un plano secundario. Los objetivos prácticos y las motivaciones de la mujer y el hombre le roban protagonismo al romance.

En este género, las mujeres suelen tomar un papel activo en las historias, un hecho relevante para la época, ya que hasta entonces la mujer era relegada con papeles poco relevantes para la trama. En la cultura popular, a ese rol solía llamársele “mujer fatal”, y las actrices que lo interpretaban alcanzaron gran fama. El crítico italiano Franco La Polla, habla sobre el papel de las mujeres en este género, sirviéndose del ejemplo de la protagonista de *Las tres noches de Eva* (*The lady Eve*, 1941).

Sturges, al menos a partir de *Las tres noches de Eva* (*The lady Eve*, 1941) prepara el camino a un tipo nuevo e inédito de mujer hollywoodense: cínica, dura, calculadora; esta será la versión en clave de comedia de la dark lady, protagonista indiscutible de la inminente explosión del cine negro, del que precisamente en el mismo año ve la luz una de sus películas características, *El Halcón Maltés* (*The Falcon Maltese*, John Huston, 1941)¹²⁹.

El entorno urbano también juega un papel protagónico en estas historias. Desde la espectacularidad de los rascacielos y el lujo, hasta los barrios bajos y hostiles, todo está impregnado de sombras, del desconcierto que provoca estar en un

¹²⁹ Brunetta, Gian Piero, *Historia mundial del cine*, España, Akal, 1944, p. 432.

mundo salvaje que obliga a atenerse a las leyes de la supervivencia. Los Ángeles y Nueva York son las grandes capitales del crimen, de la ley del más fuerte, donde los personajes tienen que jugarse la vida, la libertad, o saciar sus ambiciones de poder y dinero al costo que sea, con fuego o sagacidad.

En 1947 muere Al Capone, el famoso jefe del hampa que puso en jaque a la justicia estadounidense en el periodo entre guerras, aunque dejaría toda una serie de aportaciones a la cultura popular de dicho país gracias a la fama alcanzada en toda la nación desde inicios de siglo, cuando en 1919 se implementó la decimoctava enmienda, sobre la restricción definitiva del alcohol, una ley que “prohíbe la venta y fabricación de alcohol, permite a una industria paralela conquistar los mercados clandestinos a través del crimen. Una forma de delincuencia inédita inunda las ciudades y extiende la corrupción a los niveles más altos de la sociedad¹³⁰”.

Y es que si bien Capone no es el único motivo de la aparición del hampón en la cultura popular, sí es un ejemplo claro del oscuro interés que podían generar en la sociedad los temas relacionados con la mafia, al grado de que las organizaciones criminales podían llegar a protagonizar o participar de forma activa en las películas de la época, con todos los temas que ello implica: contrabando, juego, corrupción y asesinatos.

De esta forma, el canalla, la mujer fatal, las historias sobre crímenes, el protagonismo de los salvajes entornos urbanos, y el fracaso del sueño americano, son temas que reflejan una perspectiva social de la época.

Aunado a las características del cine negro ya mencionadas, es pertinente mencionar las aportaciones al género hechas por el director norteamericano Orson Welles, quien inaugura y cierra de forma magistral la etapa de oro del género, con dos películas fundamentales en todos los sentidos: *Ciudadano Kane* (*Citizen*

¹³⁰ Black, Gregory D, *Hollywood censurado*, España, Akal, 2012, p. 53.

Kane, 1941), que instaló gran parte de las bases estilísticas, y *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958) que dibuja una línea divisoria para darle cierre. Asimismo, con *La Dama de Shanghai*, (*The lady from Shanghai*, 1947), el cineasta originario de Wisconsin logra uno de los mejores ejemplos del género, justo en el periodo de apogeo.

La que por muchos es considerada la obra maestra de Orson Welles, *Ciudadano Kane*, tiene un papel fundamental dentro del cine negro, sobre todo en el apartado técnico, ya que algunas de las técnicas más reconocidas del género fueron utilizadas en esta cinta, lo que la convierte en pionera. El historiador y crítico cinematográfico Noel Simsolo apunta que la voz en off del narrador que nos cuenta la historia de Charles Foster Kane era un recurso poco utilizado hasta antes de que esta película viera la luz.

Esta famosa voz sería un gran recurso para el cine negro, ya que se implementa como un recurso a la hora de realizar adaptaciones literarias. No olvidemos que muchas de las historias de este género nacieron primero como tinta y papel.

Otro de los elementos tomados por Welles, que posteriormente se hicieron populares, son las escenas que manifiestan las inquietudes y los sueños de los personajes a través de imágenes simbólicas y surrealistas, como una representación en pantalla del interior de los personajes. Tal como se señala en párrafos anteriores: el cine negro agregó profundidad a los personajes, dotándolos de deseos, aspiraciones, culpas, etc.

Cabe mencionar que si bien algunas de las características del Cine Negro no son exclusivas ni un invento de Orson Welles (*Ciudadano Kane* se estrenó en el mismo año que *El halcón maltés*, una de las fundadora del género), el director sí trazó una línea a seguir en proyectos posteriores. Como bien dice Simsolo, algunos de los aspectos del fueron "sacralizados" y estandarizados por el director.

Un joven Orson Welles dirige y actúa como protagonista en *La dama de Shanghai*, película de 1947 en la que una inteligente y manipuladora Rita Hayworth se dedica a poner de cabeza a todos los personajes masculinos, exponiéndolos en su torpeza y su ambición. En esta historia todos los personajes terminan cegados por su afición al dinero, su facilidad para manipular y la falta de escrúpulos para llevarse una herencia. Welles no deja títere con cabeza, ya que todos los personajes terminan siendo víctimas de sus propias ambiciones.

En *Sed de Mal*, Welles interpreta al capitán Hank Quilan, un policía alcohólico con un oscuro pasado profesional y personal; en pocas palabras, es el personaje del detective canalla en su máxima decadencia. En esta película el director no sólo lleva al límite una historia de crímenes sin resolver y corrupción, sino que también lleva al extremo técnico el género, con las sombras, los planos secuencia (el inicio de la película es uno de los mejores y más bellos ejemplos en la historia del cine), al mismo tiempo que destacan los potentes encuadres que dan alma a cada uno de los personajes principales.

El detective muere agotado, cansado y desquiciado por sus propias obsesiones, a causa de la codicia, los excesos y aplastado por su pasado, como ocurriría en algún momento con el género.

Franco La Polla hace énfasis en que el cine de Welles es un reflejo de la sociedad norteamericana posterior a la depresión y la recuperación de la economía, desembocando en la promoción de los valores típicos, y sin embargo plagada de doble moral.

El mal social de la depresión ha dejado paso a la Norteamérica que, tras el momento de la solidaridad y la unión, se redescubre como lo que siempre ha sido: un paro individualista y materialista, que predica nobles conceptos

abstractos para poder continuar viviendo como siempre lo ha hecho, indiferente a la verdadera solidaridad y la auténtica justicia social¹³¹.

La oleada de películas pertenecientes al cine negro no fue exclusiva de la cuna, Estados Unidos; también hubo diversas manifestaciones del género en México, un país con sus propias problemáticas, pero con una angustia que también se reflejaba en las películas producidas a mediados de siglo.

A finales de los años 40 y principios de los 50, en los caminos de México a la modernidad, aparece un género cinematográfico al estilo del cinema noir, en el que la noche se impone al día, la moral se corrompe y la ciudad es testigo de perversos crímenes. El cine negro mexicano puede rastrearse desde los años 30, sin embargo es hasta que Alejandro Galindo realiza *Mientras México duerme* (1938), que emerge un cine negro sustancial, "es el retrato de un México nocturno de alcohol, himeneo, crimen y música de cabaret".¹³²

En su edición número 12, el Festival Internacional de Cine de Morelia difundió una serie de películas mexicanas que entran dentro de la categoría de cine negro, entre las que se incluyeron: *Distinto amanecer* (1943), *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947) y *La noche avanza* (1952)¹³³.

En el cine mexicano hay películas que tratan los diversos temas pertenecientes al cine negro, dentro de las que se cuentan algunas del cine de rumberas, como es el caso de *Víctimas del pecado* (1951) y *Salón México* (1949). Otros ejemplos en los que el crimen es un tema principal son *En la palma de tu mano* (1951) y *El Hombre sin rostro* (1950).

En el caso de los gánsteres tampoco se queda desierto de ejemplos, ya que se cuentan los malandros caricaturescos de Juan Orol en *Gangsters contra charros* (1948), así como las historias de *Cuatro contra el mundo* (1950), *Carne de presidio*

¹³¹ Brunetta, Gian Piero, *Historia mundial del cine*, España, Akal, 1944, p. 435.

¹³² Festival Internacional de Cine de Morelia, "Noir Mex: El cine negro mexicano", junio de 2016, dirección electrónica: <http://moreliafilmfest.com/noir-mex-el-cine-negro-mexicano/>, acceso: 26 de marzo de 2017.

¹³³ Ídem.

(1952), *Quinto patio* (1950), *El suavecito* (1951), *Traigo mi 45* (1952), *Paco, el elegante* (1952)¹³⁴.

Es un hecho que el cine negro mexicano se dio en forma paralela al de su par del norte; sobre todo tomando en cuenta las películas nacionales producidas a finales de los treinta y a inicios de los cuarenta. En estos casos no se puede caer en el error de pensar que surgieron como simples copias a la mexicana, aunque en algunas ocasiones sí fue así.

En algunos otros casos se pueden considerar un híbrido de lo que se veía en Estados Unidos y el tipo de cine que se producía en el país, esto principalmente tomando en cuenta el factor del melodrama.

Bajo ese contexto, el género cobró enorme fuerza y se fusionó con el melodrama mexicano, resultando en una serie de obras donde se entrecruzan el cine de cabaret, el cine policiaco, el relato de pobreza y arrabal, el drama criminal o de espionaje e intriga; obras encarnadas por antihéroes carcomidos por los celos, la desconfianza y la incertidumbre, en espera de un destino implacable y cruel que recorre laberintos de la memoria, donde se funden el presente y los recuerdos, el nihilismo y la desilusión social¹³⁵.

¹³⁴ Ayala Blanco, Jorge, *Aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1968, p. 162.

¹³⁵ Festival internacional de Cine de Morelia, "El Cine Negro Policiaco Mexicano de la Época de Oro", octubre de 2014, dirección electrónica: <http://moreliafilmfest.com/inicia-ciclo-el-cine-negro-policiaco-mexicano-de-la-epoca-de-oro/>, acceso: 20 de marzo de 2017.

3.2 Celuloide carmesí

El cine negro de mediados del siglo XX, tanto el del México como el estadounidense, se enfoca en tratar temas relacionados con el quebrantamiento de la ley: robos, asesinatos, grupos delincuenciales, contrabando, prostitución y descomposición social, comúnmente en un entorno urbano. No obstante, es claro que hay una gran cantidad de diferencias entre lo que se producía en ese entonces, al que se proyecta ahora, es decir, en pleno siglo XXI.

En términos estrictamente cinematográficos, se puede decir que la diferencia en la representación de los crímenes y de la violencia de una época a otra, se debe en gran parte al cambio por el que han atravesado los géneros cinematográficos. Según el filósofo francés Mongin Oliver una de las razones de la exacerbación de la violencia en el cine es la desaparición o la pérdida de esta línea divisoria a que antes existía de un género a otro. Por decir de alguna manera, en el cine de bélico o en el western se tenía bien delimitado quienes eran los buenos y los malos, así como cuáles eran sus propósitos¹³⁶.

Cuando la guerra no está ya circunscrita, oponiendo adversarios declarados, la violencia se vuelve abstracta, fría –en eso recuerda lo nuclear-, en lugar de caliente, incluso salvaje; es una violencia anónima e indiferenciada donde el atacante y la víctima, el agresor y el agredido, son cada vez menos visibles, en el sentido en que ya no combaten directamente, de que falta la mediación del campo de batalla. Esta violencia que puede crecer en intensidad no consigue detenerse y esto es así por una buena razón: no habiendo verdaderamente comenzado, no puede encontrar un fin. La violencia en estado natural no conoce ni principio ni fin¹³⁷.

Esta difuminación del cine de género comenzó a gestarse, por lo menos en Estados Unidos, con el surgimiento del llamado “Nuevo Hollywood”, bautizado de esta forma por el crítico Peter Briskind, quien llamó de esta forma a las películas producidas en la década de los setenta, caracterizadas por dar peso e importancia

¹³⁶ Mongin, Olivier, *Violencia y cine contemporáneo*, España, Paidós, 1999, p. 27-30.

¹³⁷ *Ibidem*. p. 30-31.

a los directores, es decir, fue el momento en el que se pudo combinar el cine como entretenimiento, creación artística y negocio de millones de dólares¹³⁸.

El sueño del Nuevo Hollywood trascendió las películas individuales. En su momento más ambicioso, fue un movimiento pensado para liberar al cine de su perverso hermano gemelo –el lado mera y brutalmente comercial-, y le permitió volar alto en el frágil aire del arte. Lo que los cineastas de los setenta deseaban era tirar abajo el sistema de los estudios, o al menos, volverlo irrelevante, democratizando la realización cinematográfica y poniéndola en manos de cualquiera que tuviese talento y determinación¹³⁹.

Esta etapa es particularmente importante para la forma de hacer cine no sólo en el ámbito comercial, sino también en función de lo que los cineastas querían decir al gran público de cine, al que está más cercano a la televisión y al entretenimiento que al que se veía en las aulas. Los directores gozaron, a partir de entonces una libertad creativa para dar rienda suelta a temas sexuales, violentos o criminales.

El negocio y la forma de representar la violencia en el cine cambiaron en la década de los setenta. No es coincidencia que al mismo tiempo en el que en Estados Unidos nacía el Nuevo Hollywood, en Europa otro cineasta atraía la atención del gran público con una película que se refería a la violencia de una forma cruda y sin reservas: *La naranja mecánica* (*A clockwork orange*, 1971), de Stanley Kubrick.

Alex DeLarge, el personaje principal de *La naranja mecánica*, es un drogadicto que usa estimulantes con la finalidad de aguzar los sentidos para llevar a cabo una sesión de ultra violencia. En términos prácticos, el protagonista o tiene otro objetivo que no sea la violencia en sí misma. La representación de Stanley Kubrick “tiene el mérito, a comienzos de la década de los setenta. De haber puesto en escena una violencia inédita: una violencia de banda. Gratuita, donde la droga y la sexualidad desempeñan un papel decisivo; y demostrar que la reacción a esta

¹³⁸ Biskind, Peter, *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, España, Anagrama, 2009, p. 17.

¹³⁹ Ídem.

violencia podía resultar catastrófica si se acudía a la ciencia para imaginar cómo ponerle fin¹⁴⁰”.

De tal suerte que se puede señalar que la década de los setenta sirve como un parteaguas en la forma de hacer cine para el gran público. La manera de retratar la violencia y el crimen, así como las libertades que los realizadores podían tomarse para dar rienda suelta a la creatividad, dieron paso a un estilo de cine más complejo en términos estéticos y argumentales.

Esta flexibilización relativa a los temas abordados en las salas de cine, así como a la forma de hacerlo, también se vio reflejada en México en la década de los setenta.

Esto fue resultado del inédito apoyo estatal al campo cinematográfico, que se manifestó en aspectos como: el debut de jóvenes realizadores, la mayoría formados en escuelas de cine, entre ellos una mujer (Marcela Fernández Violante); en el hecho de que la censura se flexibilizó en cuanto a desnudos femeninos y uso de “malas palabras”; y a que hubo una amplia libertad en el tratamiento de temas políticos, históricos y de crítica social¹⁴¹.

Si bien es importante guardar proporciones, también es trascendental remarcar que en este punto, el de la década de los setenta, se marca una línea divisoria entre los temas y la forma en que se tratan tanto en el cine mexicano como en el estadounidense; es un antes y un después en cuanto a la apertura. “Cuando la gente habla del cine de los 70, lo primero con lo que lo relacionan es con el cine de ficheras, pero en la revaloración no tomamos en cuenta que de 1970 al 76 es cuando el cine mexicano adquiere el mote de Nuevo Cine Mexicano¹⁴²”.

Parte de esta apertura se ejemplifica con películas que tratan de una forma abierta y cruda temas como el crimen y la violencia. *El Apando* (1976), una adaptación de

¹⁴⁰ Mongin, Olivier, *Violencia y cine contemporáneo*, España, Paidós, 1999, p. 124.

¹⁴¹ Obscura Gutiérrez, Siboney, “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”, *revista Cultura y representaciones sociales*, septiembre de 2011, dirección electrónica: <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>, acceso 1 de mayo de 2017.

¹⁴² Castañeda, Ulises, “Cine mexicano de los 70: la década crucial”, *La Crónica*, enero de 2017, dirección electrónica: <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1004847.html>, acceso: 1 de mayo de 2017.

la novela corta de José Revueltas, retrata sin tapujos la vida de los reclusos de la prisión de Lecumberri. En otro ejemplo la película *Las Poquianchis* (1976) se inspira en un caso real sobre asesinatos y una red de prostitución que tienen sitio en el estado de Guanajuato.

Siguiendo la línea del tiempo, en lo referente a la década posterior, el director Alejandro Pelayo Rangel comenta que “no hay momento más triste para la cinematografía mexicana que los años 80, pues el trabajo independiente era de supervivencia, ya que no había ningún apoyo¹⁴³”. Esta situación es confirmada por la investigadora Siboney Obscura Gutiérrez, al señalar que la mayoría de las producciones corrieron a cargo del sector privado.

Se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), cuyo objetivo era producir total o parcialmente cine de calidad, y que alentó la celebración de un tercer concurso de cine experimental. No obstante, la mayor parte de las casi setenta cintas anuales filmadas en ese periodo (donde participaron 50 directores debutantes), fueron realizadas por la iniciativa privada, que continuó explotando la comedia alburera y el cine de narcotráfico y violencia, con algunos acercamientos originales¹⁴⁴.

Dentro de estos acercamientos originales al cine de narcotráfico y violencia se encuentran “*Va de nuez y Cabalgando con la muerte* (1986, Alfredo Gurrola), *Muelle rojo* (1987, José Luis Urquieta), *Mujeres salvajes* y *La ciudad al desnudo* (1988, Gabriel Retes), *Chido Guan* (1985, Alfonso Arau), *Noche de Califas* (1985, José Luis García Agraz)¹⁴⁵”.

La década de los noventa fue conflictiva para el país en términos de sociales y económicos.

¹⁴³ La Jornada, “Los años 80, la época más triste para el cine nacional; no había ningún apoyo: Pelayo”, diciembre de 2014, dirección electrónica:

<http://www.jornada.unam.mx/2014/12/15/espectaculos/a14n1esp>, acceso: 3 de mayo de 2017.

¹⁴⁴ Obscura Gutiérrez, Siboney, “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”, *revista Cultura y representaciones sociales*, septiembre de 2011, dirección electrónica: <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>, acceso 1 de mayo de 2017.

¹⁴⁵ *Ibíd.*

La pesadilla criminal de las grandes urbes del Primer Mundo nos ha alcanzado irremediablemente. El salinato fue el inicio del caos y el nuevo sexenio enfrenta con indiferencia una severa crisis económica, y la institucionalización del crimen y la violencia. Por encima de las instancias legales –siempre en complicidad, a la deriva o escudadas por absurdas peroratas alrededor de los derechos humanos– hay quienes consideran a los hermanos Buschón y a Daniel Arizmendi, todo, menos seres humanos¹⁴⁶.

Esta percepción de violencia, crisis económica y corrupción permeó el cine producido en los noventa, década en la que surgieron películas que retrataban una Ciudad de México en ebullición, salpicada de sangre y crimen, algunas veces de una forma sórdida y otras con un tono de humor, aunque con una violencia igual de explícita.

Esta imagen de la Ciudad de México como espacio de corrupción, desolación y oscuridad llegó a un punto climático entre la década de los noventa y principios del nuevo siglo reforzado por cintas como *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons, *Elisa antes del fin del mundo* (1997) de Juan Antonio de la Riva y *Amores perros* (2000) de Alejandro González Inárritu, entre muchas otras, para dar vía a una distinta forma de representar a la ciudad, ahora con un entorno más ‘humorístico’ en *Todo el poder* (1999) de Fernando Sariñana y *En el país de no pasa nada* (2000) de María del Carmen de Lara; matizando que no por eso dejan de enfatizar en aspectos negativos de la mancha urbana¹⁴⁷.

Dentro de las películas antes mencionadas, es relevante la que se realiza justo en la frontera del cambio de siglo: *Amores perros* (2000), que destaca por ser una cruda representación de la capital del país, un relato sobre pobreza, crimen, violencia y ambición en todos los niveles económicos y sociales; esto último no es un detalle menor, ya que representa la posibilidad de que el mexicano pueda verse reflejado en la violencia expuesta en la película de Inárritu, en la cruda vida diaria de las colonias populares de Ciudad de México, en un mundo de venganza

¹⁴⁶ Aviña, Rafael, *El cine oscuro: el placer criminal: Crónicas del infierno*, México, Times Editores, 1998, p. 11.

¹⁴⁷ Woodside, Julián / Jablonska, Aleksandra *Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: Ficción y documental*, España, Editorial Académica Española, 2011, p. 126.

en la clase empresarial, en la silenciosa violencia intrafamiliar, en las escasas oportunidades económicas que desembocan en la criminalidad, así como en el entorno de un sicario que habita entre la basura de los suburbios de la capital del país. La magia de dicha película consiste en la crudeza conmovedora de algo que se percibe como una realidad dentro de las posibilidades que otorga el convenio que existe entre el realizador y el espectador.

Si el cine mexicano que se produjo en los años 90 se caracterizó por el impulso de los egresados de las escuelas de cine, que imprimieron en su debut una capacidad técnica y narrativa, con una notable influencia del buen cine norteamericano, el cine posterior a *Amores perros* se define por la fuerza autoral, poco vista antes, de sus nuevos directores, lo que ha llevado a varias operas primas a numerosos festivales internacionales, en algunos casos despertando un mayor interés del público fuera de México. El crítico e investigador Jorge Ayala Blanco lo define así: Mejor convengamos en llamar Nuevo Cine Mexicano al cine que privilegia la invención formal sobre la espectacularidad y sobre los golpes bajos sentimentalistas, las primicias de un gran cine que no se realizará gracias a las instituciones sino a pesar de ellas¹⁴⁸.

En este sentido, el “nuevo cine mexicano” privilegia en muchos casos al cine de autor, el que en el papel no debería tener contemplaciones para representar lo que el realizador desea, con todos los elementos y libertades que ello implica: una violencia quizá necesaria para retratar tiempos en los que se viven cruentas batallas en la capital y en el resto del país en términos de crimen, violencia, narcotráfico y corrupción, sobre todo después de que Felipe Calderón tomara las riendas del país y comenzara la guerra contra el narcotráfico.

En medio de la oleada de violencia que el país atravesaba, surgieron tres películas a las que la crítica y la taquilla dieron importancia en referencia al tema del narcotráfico: *Miss Bala* (2011) de Gerardo Naranjo, *Heli* (2013) de Amat Escalante y *El infierno* (2010) de Luis Estrada.

¹⁴⁸ Trujillo, Iván; De la Vega Alfaro, Eduardo y Casas, Armando, *Cine mexicano entre dos siglos, reflejos de una evolución*. 57 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2012, p. 76.

La película dirigida por Naranjo destaca por la cotidianidad con la que se trata de reflejar la realidad de un país consumido por la amenaza por una violencia común, normalizada, en la que el narcotráfico es un elefante en la sala que todos pueden ver y, sin embargo, son impotentes ante el duro brazo del crimen organizado que penetra en todos los niveles institucionales y de la sociedad. Para la crítica especializada “el gran logro de *Miss Bala* (2011) se encuentra en la vulgarización que hace de lo que las noticias y el mismo cine nos ha presentado con fuegos artificiales como el submundo del narcotráfico. Gerardo Naranjo, finalmente, ha capturado el drama mexicano actual y, en éste, una forma auténtica de hacer cine¹⁴⁹”.

En *Heli* (2013), de Amat Escalante, la violencia se percibe como algo normal y latente, al igual que en *Miss Bala* (2011). Con la diferencia de que retrata con la mayor crudeza y brutalidad el mundo del narcotráfico y la forma en que se vive en el centro del país. En esta película no hay una intención de guardarse los recursos para mostrar un mundo tan violento y posible como el que se percibía en plena guerra de narcotraficantes contra policías, militares y civiles que se ven arrastrados por la realidad de un país y un gobierno que no es capaz de contener las garras de la delincuencia, ahora presente en todos los niveles del gobierno.

En *El infierno* (2010) la violencia se muestra cruda, pero con una parafernalia propia de los lugares comunes sobre la percepción que se tiene de los narcotraficantes, asunto que se justifica por el tono de denuncia y comicidad que asume la película. No obstante, destaca la ambigüedad que surge de la crudeza de las imágenes de mutilaciones y asesinatos, con la comicidad y la normalización que poseen la mayoría de las escenas de la película.

Otra película sobre crimen que destaca es *Días de gracia* (2011), de Everardo Gout. La importancia de esta película radica en el retrato ofrecido de una oleada de corrupción, secuestros y asesinatos que inundan al país en distintos momentos

¹⁴⁹ Matamoros Durán, Mauricio Curiel de Icaza, Claudia y Muñoz Hénonin. Abel (Coordinadores). *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, México, Cineteca Nacional, 2012, p. 136.

(2002, 2006 y 2012), como una muestra de lo implacable que resulta el crimen en un país en el que la violencia es un común denominador del nuevo siglo mexicano.

Hay una constante en la normalización del delito que se ve en *Miss Bala* (2011), en la brutalidad de *Heli* (2013), en la burla sangrienta de *El infierno* (2010), en la crudeza de *Amores perros* (2000) y en la constancia del crimen representada en *Días de gracia* (2011). El punto en común en estas películas es que la violencia no es un asunto de ficción, no es la brutalidad que deba ser entendida como un recurso del cine de ficción o como un pretexto gratuito para causar impacto en el espectador; la clave es que se percibe la violencia como un componente de la realidad. Hay violencia desbordada en las películas porque ésta ya existe en la vida diaria.

Se comprende mejor la primera característica de esta “nueva economía” de las imágenes de la violencia; la aceptación de la violencia como ineluctable. El aspecto insaciable, la voluntad devoradora de estas imágenes no deja de vincularse con la idea de que no se puede hacer gran cosa contra el mal violento, No queda ya sino mostrarlo en la pantalla lo más rápido posible o de manera aturdidora, incluso ridícula¹⁵⁰.

Con ello se puede reflexionar que la crudeza de la violencia aparece en las películas actuales de una forma cruda y violenta porque simplemente ya existe tal y como se muestra en la pantalla, y mostrarlo de otra forma sería caer en la inocencia.

¹⁵⁰ Mongin, Olivier, *Violencia y cine contemporáneo*, España, Paidós, 1999, p.45.

Capítulo IV: Bordwell y la crítica cinematográfica como una interpretación

El cine tiene distintas formas de verse y definirse; puede ser, entre otras cosas, un arte, entretenimiento al más puro estilo circense, o una herramienta propagandística. Todo depende del lente con el que se le mire. Román Gubern, un estudioso de la historia cinematográfica comulga con la idea de que puede ser muchas cosas a la vez, incluso un negocio.

Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es una industria y la película es una mercancía, que proporciona unos ingresos a su productor, a su distribuidor y a su exhibidor¹⁵¹.

A pesar de que el cine puede ser todo lo que se menciona con anterioridad, es fundamental entender que toda película nos puede decir algo, ya sea la visión del mundo que tiene el director, o bien nos puede hablar sobre la época y el lugar donde se producen las películas. Es común pensar que únicamente en el caso de la existencia de un autor que monta cada detalle de su película de forma completamente intencional puede existir un mensaje, mientras que en el caso contrario, no. De ahí que sea importante resaltar que incluso la película pensada para el entretenimiento más superfluo tiene un mensaje que ofrecer. Toda película nos dice algo.

Una vez entendido lo anterior, surge un cuestionamiento esencial. Qué es eso que nos quieren decir las películas, o qué es lo que nos dicen sin querer. Estas interrogantes se pueden responder por medio de lo que llamamos hermenéutica, palabra fundamental para nuestro propósito.

Para el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer la hermenéutica es un arte cuya finalidad es interpretar, traducir y explicar. En otras palabras, es el arte de

¹⁵¹ Gubern, Roman, *Historia del cine*, España, Anagrama, 2014, p.11.

comprender lo que subyace y dar claridad cuando el sentido de algo no es claro e inequívoco.

En el caso del cine, la práctica de interpretar ha sido analizada a lo largo de los años por el teórico David Bordwell.

David Bordwell es un académico estadounidense especializado en el arte cinematográfico, formado en distintos niveles en la Universidad de Nueva York y en la Universidad de Iowa. Sus primeros libros fueron publicados en la década de los setenta. Desde entonces funge como profesor de diversas asignaturas relacionadas con el cine, además de que ha publicado ensayos, participado en conferencias y contribuido en diversos festivales en Estados Unidos y oriente¹⁵².

Entre sus principales libros se pueden mencionar: *El significado del filme*, *La narración en el cine de ficción* y *El arte cinematográfico*, aunque cabe destacar que cuenta con alrededor de una veintena de publicaciones, en las que aborda desde la historia del cine, hasta el cine oriental o el cine soviético¹⁵³.

Bordwell propone el término “interpretación”, y lo define de la siguiente manera:

Hablar de “interpretación” invita al malentendido desde el principio. El término latino *interpretatio* significa “explicación” y deriva de *interpres*, negociador, traductor o intermediario. La interpretación es el tipo de explicación insertada entre un texto o agente y otro. Originalmente, la interpretación fue concebida como un proceso verbal en su totalidad, pero en su uso actual el término puede denotar prácticamente cualquier acto que elabore y transmita significado¹⁵⁴.

En su libro *El significado del filme*, Bordwell destaca la importancia de hacer una distinción de la interpretación a distintos niveles, pues no es lo mismo “comprender” que interpretar: “Mientras la comprensión se ocupa de los

¹⁵² Bordwell, David, *Curriculum vitae*. Disponible en: <http://davidbordwell.net/cv.php>, acceso: 16 de octubre de 2017.

¹⁵³ Ídem.

¹⁵⁴ Bordwell, David, *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, España, Paidós, 1995, p. 17.

significados aparentes, manifiestos o directos, la interpretación se interesa en la revelación de los significados ocultos, no obvios¹⁵⁵”.

Entre los diversos caminos a seguir, el académico estadounidense propone que un primer paso sea definir el tipo de significados a los que nos enfrentamos. “Se asume que los significados más pertinentes son implícitos, sintomáticos o ambas cosas¹⁵⁶”. Para ello es importante tomar en cuenta que los denominados implícitos se refieren a los que dan una explicación a lo que ocurre en la película en un primer nivel, mientras que los sintomáticos se refieren a un nivel mucho más profundo, en el que la película nos puede decir algo más de lo que vemos en la pantalla.

Una vez que se tiene una idea acerca de los niveles de significado que se pueden encontrar en una película, se propone que el siguiente paso a seguir sea ubicar campos semánticos que ayuden a desarrollar las ideas que tenemos sobre las películas, tomando en cuenta que un campo semántico puede definirse como “un conjunto de relaciones de significado entre unidades conceptuales o lingüísticas¹⁵⁷”.

La recomendación precisa de Bordwell referente a este paso es que “se destacan uno o más campos semánticos. Al adscribir significados el intérprete debe movilizar campos semánticos (por ejemplo, grupos temáticos, oposiciones binarias).¹⁵⁸”

Una vez destacado lo anterior, la propuesta es trazar “el mapa de los campos semánticos sobre la película en diversos niveles, correlacionando las unidades textuales con características semánticas¹⁵⁹”.

Estas relaciones pueden sacarse mediante esquemas en tres órdenes: de categorías de las películas (definir el género al que pertenecen); de

¹⁵⁵ *Ibidem.* p.18

¹⁵⁶ *Ibidem.* p. 59

¹⁵⁷ *Ibidem.* p. 126

¹⁵⁸ *Ibidem.* p. 60

¹⁵⁹ *Ídem.*

personificación (que consiste en dar a los personajes un trato de personas); y textuales (todo lo que se ve de forma clara en la película, comenzando por los personajes, el entorno en el que se desenvuelven y en las características técnicas de la película). Lo anterior lo expone por medio de lo que llama modelo de interpretación crítica.

El primer orden, el esquema de categoría, tal como dice en el párrafo anterior, se refiere a definir el género al que pertenecen las películas a interpretar.

El crítico no puede tratar el texto como si fuera absolutamente único; éste debe pertenecer a una clase más amplia. Una vez más, la interpretación se basa en el proceso de comprensión. Para encontrar el sentido referencial de un texto hay que realizar varios actos de “encuadre”: como ficción, como película de Hollywood, como comedia, como una película de Steve Martin, como una “película de verano”, etcétera¹⁶⁰.

El segundo es el llamado esquema de personificación, y se refiere a dar la noción de persona a lo que estamos viendo para que pueda ser comprensible. Literalmente se explica que “la noción de persona es básica para que podamos encontrar sentido al mundo externo¹⁶¹”, es decir que se debe tomar en cuenta que en las películas aparecen personas, que son realizadas por una persona, que el estilo y la narración se personaliza, o bien, que el espectador es una persona.

Al referirse a personas, Bordwell toma en cuenta que éstas reúnen características tales como: poseen un cuerpo humano singular y unificado, actividad perceptual, pensamientos, sentimientos, emociones, rasgos persistentes y capacidad para llevar a cabo acciones¹⁶².

En este sentido, es importante destacar que en el presente trabajo se tomarán en cuenta para esta personificación a los encargados de realizar las películas.

¹⁶⁰ Ibidem. pp. 167-168

¹⁶¹ Ibidem. p.173

¹⁶² Ídem.

El tercer esquema se refiere a los indicadores textuales de la película, en este caso el esquema a utilizar es el denominado “ojo de buey”, ya que se basa en un círculo donde habitan dos más.

Esta maniobra interpretativa procede de un esquema “sincrónico” que combina lo que Lakoff llama esquemas “continente” y “núcleo/periferia”. Puede ser concebido como una serie de tres círculos concéntricos. Colocando los personajes en el centro, este esquema hace de sus acciones, rasgos y relaciones las indicaciones interpretativas más importantes. Menos sobresaliente pero dotado de significación potencial es el entorno del personaje: decorado, iluminación, objetos, en resumen el mundo diegético que habitan. Este entorno está a su vez cercado por las técnicas representativas del filme¹⁶³.

El último paso que propone Bordwell se refiere a que “se articula un argumento que demuestre la innovación y validez de la interpretación¹⁶⁴”. En este paso en el que se redacta el texto que contiene nuestra interpretación, una vez que ya se han tomado en cuenta los pasos anteriores.

En *El significado del filme* hay una propuesta sobre la interpretación cinematográfica, la cual consistente en seguir el esquema aristotélico revisado posteriormente por Cicerón. Este esquema es replicado Bordwell y retomado al pie de la letra en el presente trabajo:

Introducción:

Entrada: una introducción al tema.

Narración: Antecedentes; en la interpretación cinematográfica, una breve relación de la historia de un tema o la descripción o sinopsis de la película a examinar.

Proposición: La exposición de una tesis que se quiere demostrar.

¹⁶³ *Ibidem.* p. 192

¹⁶⁴ *Ibidem.* p. 60

Cuerpo:

División: Un desglose de los puntos que apoyan la tesis.

Confirmación: Los argumentos detrás de cada uno de los puntos.

Refutación: Destrucción de argumentos contrarios.

Conclusión: Revisión y exhortación emotiva.

La estructura descrita anteriormente es una propuesta del teórico estadounidense para dar forma a un texto en el que se interprete alguna película.

4.1 Los códigos criminales en la película *Distinto amanecer* (1943)

En la década de los cuarenta, las películas que trataban temas criminales contaban con cierto encanto, quizá por la elegancia y el porte con el que se presentaban los protagonistas, tanto femeninos como masculinos. En aquel entonces, era típico que la percha de un criminal fuera pulcra, con un peinado a raya, bigote bien delineado, traje en perfectas condiciones, siempre rematado con un sombrero y un abrigo a tono con la facha de catrín; por parte de las mujeres, al menos las protagonistas, siempre lucían elegantes vestidos ceñidos, joyas, peinados cuidados y llamativos, además de que los rostros siempre destacaban por su belleza.

Más allá de las apariencias, las películas que involucraban actos criminales se caracterizaban porque siempre guardaban una línea, una brecha significativa entre el acto delictivo y la barbarie de la violencia indiscriminada. Los criminales se regían por códigos y reglas; porque en la primera mitad del siglo XX, incluso el malhechor más terrible actuaba de acuerdo a un reglamento tácito, al menos así era como se presentaba en el mundo de la ficción.



Andrea Palma (Julieta) camina por las calles de la Ciudad de México. Foto tomada de: <http://fotografica.mx/exposiciones/distinto-amanecer/>

Campos semánticos:

Como se explicó con anterioridad, una vez entendido que hay interpretaciones implícitas y sintomáticas: referentes a lo evidente y a lo interpretativo, respectivamente, el siguiente paso es sacar campos semánticos. En el caso de la película *Distinto Amanecer* tomamos conceptos que se oponen. Posteriormente se describen supuestos basados en los conceptos opuestos obtenidos.

Criminales ↔ Sindicalistas

Violencia ↔ No uso de la violencia

Poderosos ↔ Personas comunes

Supuestos:

- La persecución del protagonista (sindicalista) por parte de los criminales es el tema central de la película.
- El uso de la violencia está condicionado por ciertos códigos y las reglas que existen en el mundo criminal.
- El poder político es fundamental en las situaciones desencadenadas en la película.

Categoría:

La película *Distinto amanecer* entra en la categoría de cine negro debido a que reúne las características fundamentales de las películas que entran en la etiqueta, dentro de las que se encuentra la fotografía plagada de sombras en la fotografía, el desarrollo de la historia en ambientes urbanos, la complejidad de los personajes, quienes no se limitan a ser buenos o malos, pero sobre todo se destaca que las situaciones de la película se desencadenan y tienen que ver con asuntos del mundo criminal.

Personificación:

En este caso la llamada personificación, propuesta por Bordwell, girará en torno al director de la película, Julio Bracho, un destacado director, guionista y productor mexicano nacido en Durango en 1906. La mayoría de sus películas fueron realizadas en la década de 1940. Además de *Distinto amanecer* (1943), realizó películas como *¡Ay qué tiempos señor don Simón!* (1941), *Historia de un gran amor* (1942), *El monje blanco* (1945) y *La mujer de todos* (1946). Aunque se

cuentan un total de 27 producciones cinematográficas en las que tuvo participación de 1937 a 1977¹⁶⁵.

En el guion de la película también participan los escritores Max Aub y Xavier Villaurrutia, ambos con experiencia en teatro, lo cual es notorio principalmente en los diálogos realizados por el último mencionado.

Esquema textual de la película:

Personajes:

Julia: Mujer de aproximadamente 35 años, mantiene a su hermano menor y a su esposo Ignacio trabajando en un cabaret; desde su juventud tiene una relación amistosa con Octavio, a quien accede a ayudar a revelar los actos de corrupción del gobernador Vidal.

Octavio: Hombre de aproximadamente 35 años que en apariencia no tiene una relación cercana que vaya más allá de la amistad que sostiene con los protagonistas y sus compañeros de sindicato, tiene una buena posición social al ser un líder sindical, sus acciones son mesuradas y calculadas, es valeroso y está enamorado de Julia.

Ignacio: Esposo de Julia, es un escritor desempleado que antiguamente se desempeñaba como burócrata, tiene una relación romántica fuera del matrimonio y es paternalmente cariñoso con Juanito, el hermano de Julia. Le tiene aprecio y respeto a Octavio, a quien ayuda con inteligencia y valentía.

Juanito: Hermano menor de Julia, un niño que no rebasa los 12 años de edad.

Vidal: Es un alto funcionario del gobierno, violento y acostumbrado a salirse con la suya debido a que es portador de poder, tiene a su cargo un nutrido grupo de pistoleros dispuestos a casi cualquier cosa para que no se revelen los actos corruptos en los que está envuelto.

¹⁶⁵ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, "*Directores del cine mexicano*", *Cine mexicano*, dirección electrónica: http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/julio_bracho.html, acceso: 1 de noviembre de 2017.

Pistoleros: Hombres jóvenes con percha de matones, violentos y a las órdenes del gobernador.

Mundo diegético:

Ciudad de México: La capital del país se expone en su ascenso como gran urbe, se muestran grandes edificios, anuncios espectaculares, luces neón, vistas de cines y teatros, vida nocturna, así como decenas de automóviles, el transporte de moda en la época. En contraste también se muestra el lado oscuro de la ciudad, los barrios pobres, las terrazas oscuras y peligrosas de las vecindades, los niños que corren al lado de la gente de los barrios populares.

Departamento de Julia: Es un hogar pobre ubicado en una vecindad de uno de los barrios pobres de la capital del país, posiblemente en pleno centro.

Cabaret: Es un lugar en el que se baila, se escucha música en vivo y se bebe.

Estación de trenes: La estación de Buenavista es el lugar del que parten trenes de pasajeros, por lo que en todo momento circula una gran cantidad de personas.

Mundo no diegético:

Cámara: La cámara sigue el estilo propio del cine negro, con sombras pronunciadas, primeros planos de los protagonistas y tomas abiertas que muestran la Ciudad de México como un personaje más de la película.

Música: Por lo general apoya la acción de lo que ocurre en pantalla, otorga dramatismo en los momentos importantes.

Sinopsis:

Distinto amanecer (1943) inicia con el resplandor de Ciudad de México en los primeros años de la década de los cuarenta, las luces neón y los anuncios espectaculares adornan una ciudad capital que apenas comienza a nacer como la gran urbe del país. Tras la presentación de la ciudad, una primera plana de

periódico anuncia el asesinato de Armando Ruelas, un importante dirigente sindical. El tema de la película gira en torno a este crimen.

El protagonista es Octavio, interpretado por Pedro Armendáriz, un líder sindical que tiene la encomienda de recuperar y dar a conocer los documentos que comprometen a altos funcionarios del gobierno en el asesinato de Ruelas y en la venta de una huelga a una empresa extranjera.



Pedro Armendáriz (Octavio) y Andrea Palma (Julieta) protagonistas de *Distinto amanecer*. Foto tomada de: <http://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?clv=9444>

De tal suerte que el protagonista debe salvarse de la persecución de los pistoleros del gobernador Vidal, y al mismo tiempo escapar de la ciudad con las pruebas que esclarecerán la muerte del dirigente y el escándalo de corrupción. Para esto cuenta con la ayuda de dos aliados: Julia, interpretada por Andrea Palma, y su esposo Ignacio, quienes son le brindan su ayuda gracias a la amistad que los une desde sus años universitarios.

Proposición:

El crimen representado en el cine de los años cuarenta se caracterizaba principalmente por dos aspectos. En primer lugar, por la serie de códigos no escritos por los que se guiaba hasta el criminal más despiadado, es decir, la violencia tenía cierta dosificación tanto en la forma de ser ejecutada como en la forma de ser mostrada. En segundo lugar, el respeto a las jerarquías en todos los ámbitos, desde el político hasta el social, pasando por las que se presentan incluso en el mundo de la criminalidad.

De esta forma se puede plantear es que si los códigos de los criminales son evidentes y además hay una constante en seguir órdenes a ojos cerrados, entonces la violencia que se muestra en la película es contenida y, aunque los actos criminales son evidentes, éstos no se muestran o se cometen con excesiva estridencia.

La violencia controlada o el crimen contenido se presenta en los siguientes casos:

- El asedio y hostigamiento a los protagonistas es constante, pero los criminales guardan ciertas formas a la hora de hacer pesquisas, interrogar o buscar documentos clave. Se contraponen un juego del gato y el ratón, pero en este caso el gato no es un sanguinario devorador de roedores, sino un minino que apenas juega con su presa.
- A lo largo de toda la película no hay una gota de sangre que sea derramada por los matones del gobernador, tomando en cuenta que el asesinato del líder sindical es mencionado y anunciado en el periódico; no obstante, el momento del crimen no es mostrado en la película. La muerte del líder sindical sólo es mostrada como noticia.
- Si bien hay criminales, en este caso los pistoleros, éstos siempre están contenidos en el sentido de que todas sus acciones son calculadas, es decir no hay una violencia bruta porque el mismo poder de quien los manda es inapelable y además debe ser cuidado. Es por esta razón por la que los perseguidores deben ser discretos en sus actos. La explosión de una carnicería no es conveniente para el gobernador Vidal en términos políticos.

4.1.1 El juego del gato y el ratón

Gran parte de la anécdota de la película se centra en que los matones al servicio del gobernador Vidal necesitan conseguir unos papeles que lo incriminan en un acto de corrupción que consiste en la venta de una huelga a una empresa extranjera, una situación pertinente en los tiempos de auge económico que el país atraviesa.

Los bandoleros buscan por todos los medios obtener los papeles incriminatorios; sin embargo, todo es una especie de juego del gato y el ratón en el que los pistoleros no terminan por concretar un asesinato ni por presionar de una forma violenta a los perseguidos para obtener los documentos. Por el contrario, la

persecución de da en términos de tensión, mas no en una explosión de plomo y sangre.

Y es que, como se refiere en el primer capítulo, existe un tipo de crimen que va más allá de las leyes, un crimen que puede violar la ley pero no las normas establecidas por la sociedad. El criminal lo es a medias, pues cumple como tal lo que el sociólogo Emile Durkheim nos dice sobre la convivencia: “Debo respetar la vida, la propiedad, el honor de mis semejantes, aunque estos no sean ni mis semejantes ni mis compatriotas¹⁶⁶”.

El criminal no respeta la propiedad, dado que solapan los actos de corrupción del gobierno; sin embargo, hay un respeto por el honor de los perseguidos en ciertos puntos que más adelante se tratarán, además de que hay mesura a la hora de actuar, pues no hay un tiroteo ni ningún caso de tortura o amedrentamiento extremadamente violento. Los pistoleros de la película exponen indirectamente ciertos códigos que los rigen, y aunque son de la peor calaña, tienen normas implícitas que conducen su accionar.

Para el jurista Rafael Garofalo el criminal es “el hombre que ha ejecutado una acción prohibida y punible¹⁶⁷”. Los bandoleros son criminales, pues infringen las normas establecidas por las leyes: vienen de asesinar a un líder sindical, hostigan a los perseguidos con amenazas, contratan a un espía, portan armas de fuego que pueden ser usadas para asesinar, aunado a que participan con complicidad en la venta de la huelga a una empresa transnacional.

El juego del gato y el ratón, como es el caso del dibujo animado de Tom y sus esfuerzos inútiles por atrapar a Jerry, es interminable a lo largo de toda la película en parte a la ambigüedad que hay en el accionar de los criminales; como se explica en renglones anteriores, se rompen las leyes, pero hasta cierto punto se cuida la vida y la integridad física de las víctimas. Hay una persecución que incluye amedrentamiento e insultos, pero no existe enfrentamiento físico, no hay

¹⁶⁶ Solís Quiroga, Héctor, *Sociología Criminal*, México, Porrúa, 1977, p.36.

¹⁶⁷ Garofalo, Rafael, *La Criminología. Estudio sobre el delito y la teoría de la represión*, España, La España moderna, 1890, p.90.

tortura ni hay disparos, sólo amenazas, hay violencia a medias, violencia contenida, falta una de las variables del concepto: la de la fuerza.

Como se definió en el primer capítulo, la violencia es “el uso intencional de la fuerza física, amenazas contra uno mismo, otra persona, un grupo o una comunidad¹⁶⁸”.

“¡Primero mujeres y niños!” Es el lugar común que con frecuencia aparece en las películas donde acontece un naufragio o un accidente. En este caso, la frase puede ser aplicada a la perfección en *Distinto amanecer*, sin que ello sea un detalle menor a la hora de solventar los códigos de los criminales al servicio del gobernador Vidal. El ejemplo perfecto de esta situación descansa sobre la figura de Juanito, el hermano menor de la protagonista, un niño de aproximadamente 10 años que se involucra en la trama sin ser violentado directamente.

Cuando los pistoleros entran por primera vez al departamento de Julia para buscar al perseguido, la interrogan sin incurrir en violencia física, además de que esconden el arma cada que el niño entra a escena. Los criminales van decididos a cumplir su misión, pero no están dispuestos a conseguirlo a cualquier precio. El hecho de guardar el arma para no atemorizar al niño es una señal de gran importancia.

Otra acción similar puede apreciarse casi al final de la película, cuando Julia utiliza a su hermano para sacar los documentos en su mochila. Los criminales llegan desesperados por los papeles incriminatorios, pero en ningún momento se les ocurre amedrentar al niño en ninguna forma. Al contrario, lo dejan salir del departamento sin dificultad ni revisión previa.

En el último encuentro en el departamento de la protagonista, en el mismo en el que dejan salir a Juanito sin ningún obstáculo, se da otro gesto que define la manera de actuar de los pistoleros: cuando quieren revisar que Julia no tenga los documentos en su poder. Los criminales no atacan físicamente a la cómplice, al

¹⁶⁸ Organización Mundial de la Salud, “Informe mundial sobre la violencia y la salud”, 2002, dirección electrónica: http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/67411/1/a77102_spa.pdf, acceso: 13 de octubre de 2016.

contrario, esperan a que llegue otra mujer para que pueda revisarla de cuerpo completo. Las mujeres y los niños van dentro del código de comportamiento como algo intocable.

Y es que el típico juego del ratón escurridizo y el gato que no hace daño a su presa también puede apreciarse en una de las escenas fundamentales: en el cabaret donde trabaja Julia.

En este lugar los pistoleros van a buscar a nuestro perseguido y desesperado protagonista; no obstante, en casi todo el tiempo que permanecen en este lugar, sólo se limitan a mirarlo a la distancia, sin siquiera amedrentar de una forma violenta para salirse con la suya. En este sentido hay una razón importante para que los pistoleros no ataquen, pero este es un asunto del poder del gobernador, el cual se tratará más adelante.

4.1.2 La medida en el uso del arma de fuego

Otro asunto que resulta crucial a la hora de mencionar la contención de la violencia, es la poca aparición de armas de fuego a lo largo de toda la película, pese a que ésta se centra en el mundo criminal. No hay baños de sangre, no hay un uso sistemático de las pistolas por parte de los delincuentes. El amedrentamiento se ve contenido hasta cierto punto porque el revolver no se desenfunda.

No obstante, y pese a que la pistola sale a escena en pocas ocasiones por capricho de los bandoleros, la presencia del peligro es consecuencia de que estos personajes son portadores de armas de fuego, hay una amenaza ante la posible agresión, razón suficiente para que los malos de la película sean potencialmente peligrosos. Pero aunque esto es evidente, hay un impedimento para matar con el arma de fuego. Nuevamente hay presencia de una violencia contenida derivada del código seguido por los criminales, el mismo que impide que agredan con plomo a Juanito, Julia u Octavio.



Andrea Palma (Julieta) apunta con el arma a un espía mientras Pedro Armendáriz (Octavio) lo somete. Foto tomada de: <http://www.cinetecanacional.net/micrositios/muestra55/#>

En la película hay dos casos importantes en los que la presencia del arma es fundamental en relación entre perseguidos y perseguidores. La primera es cuando el supuesto inspector de la luz llega a casa de Julia y le es permitido entrar; en este caso hay un momento de suspenso, pues cuando se le piden al inspector que se identifique, éste mete la

mano al saco de forma sugerente, da a entender la posible presencia de un arma; sin embargo, saca una credencial de identificación. El suspenso disminuye, pero la amenaza quedó como una forma de violencia pasiva, pues provoca miedo, pero no se llega a la sangre. Más adelante se revela que el hombre en realidad no iba armado.

Otro caso fundamental en el que la no aparición de armas permite el ahorro de algunos litros de sangre. Hay una escena muy importante casi al término de la película, cuando el niño Juan llega a la estación de trenes para entregar los papeles al grupo de sindicalistas y éstos se encuentran cara a cara con los pistoleros; ambos grupos se miran de frente y con las manos hacen un movimiento que sugiere que un arma está a punto de ser desenfundada. Sin embargo, los dos mandos se detienen y se alejan ante la amenaza.

Queda claro que la violencia se contiene en toda la persecución, siendo ésta pasiva hasta cierto punto. Además de que el uso de armas es calculado y cuidado, ya que los pistoleros no buscan asesinar o amedrentar con una violencia excesiva a la menor provocación.

Más allá de que los criminales que aparecen en *Distinto amanecer* no maten a sangre fría debido a los códigos que siguen, también el ahorro de sangre en la pantalla se debe al contexto del arte cinematográfico en 1943. En este sentido, es

indispensable mencionar que se pueden encontrar ciertas similitudes entre la película que estamos tratando y el cine negro norteamericano.

El primero sería justificar la contención de la violencia en términos de estilo, en el sentido de que el suspenso, las calles de la ciudad entre sombras y la amenaza latente por la presencia sugerida de un arma, además de la presencia del Código Hays, que clasificaba y restringía la violencia de las películas que se proyectaban en Estados Unidos, país que desde entonces ejerce una influencia innegable en la industria cinematográfica mexicana.

Es evidente que tanto en el cine negro en general, como en *Distinto amanecer*, la violencia se manifiesta de una forma sutil, no como un baño de sangre o una trama en la que los criminales son presentados como seres sanguinarios. Por el contrario, en ese entonces el estilo, la elegancia en la vestimenta, los códigos de honor y hasta la forma de desenvolverse estaban hechos para crear cierto encanto en los criminales.

Además de que no se puede dejar de lado la censura existente a mediados de siglo –nuevamente aparece el código Hays estadounidense--. No era normal ni deseable que se mostrara en pantalla alguna escena excesivamente violenta, el uso indiscriminado de armas o escenas sexualmente explícitas.

Todo lo prohibido es sugerido mediante sombras, insinuaciones (en el caso de las escenas sexuales) y el uso de armas que provocan heridas que no sangran en exceso y que muchas veces no son mostradas cuando se dispara la bala, es decir, las víctimas acostumbraban a caer con el simple sonido del disparo. Cuestión de una sutileza estilística.

4.1.3 La conservación del poder político como detonador y freno de la violencia

La forma en que se presentan la violencia y el crimen en *Distinto amanecer* también responden a un profundo respeto al poder económico y político en diversos sentidos: los niveles de mando en el mundo criminal y en la sociedad, en

el sentido político y económico. Esto en el entendido de que, como se menciona en el primer capítulo, el poder se refiere a las cualidades que una persona posee, y que la colocan en una posición de imponer su voluntad.

La relación de poder que se da en el mundo criminal tiene que ver con el poder de mando que tiene el gobernador con sus pistoleros, quienes en todo momento guardan las formas, se contienen con el objetivo de no crear un escándalo que resultaría catastrófico para alguien que posee un cargo público de alto rango. Es de vital importancia evitar armar una balacera o un baño de sangre, a fin de cuidar el estatus del gobernador.

En la película se hacen evidentes el respeto a los altos mandos del orden político, un apartado fundamental en el México de mediados de siglo, un momento en el que el presidencialismo, el sindicalismo y el empresariado contaban con un poder casi absoluto, por decir lo menos.

Quien se ostentaba como presidente en 1943, año de estreno de *Distinto amanecer*, era Manuel Ávila Camacho. Como se ha mencionado en otros capítulos de este documento, el avilacamachismo se caracterizó por el asentamiento del partido nacido de la revolución como el hegemónico, en unas elecciones tan sucias que se pudo demostrar el músculo de éste¹⁶⁹. Además de que en este sexenio aún existía la tradición de que los altos mandos del gobierno fueran ocupados por hombres de corte militar, una herencia de la revolución. Tal es el caso del mismo presidente.

Esta característica de los gobernantes militares y omnipotentes se ve reflejada a la perfección en el caso del gobernador Vidal, un hombre gordo, alto, altanero y de rasgos toscos dispuesto a salirse con la suya.

Vidal es el mandamás del grupo criminal, y busca tapar un caso de corrupción en el que él mismo está vinculado junto con la clase empresarial. En este caso, los pistoleros son discretos precisamente porque no quieren que se arme un

¹⁶⁹ Los sexenios. La unidad nacional (1998). Serie documental de Editorial Clío, basada en la obra de Enrique Krauze. México.

escándalo que puede afectar la carrera política del jefe. La violencia no se hace evidente debido al mismo poder del gobernador, que si bien goza de impunidad en casi cualquier orden, el de la opinión pública le juega en contrapeso.

Otro rasgo importante dentro de la traba que juega un papel importante en cuestiones de poder, es el del sindicalismo. En la década de los cuarenta, las empresas foráneas comenzaron a establecerse en México. En capítulos anteriores se ha mencionado que en el sexenio de Ávila Camacho, el presidente caballero, había una meta de industrialización, con la iniciativa privada y la inversión extranjera como la maquinaria a desarrollar¹⁷⁰.

El proceso de industrialización a ultranza daba cuenta de un cierto peso del sector empresarial, que ahora comenzaba a friccionar con los sindicatos, otro grupo de poder de gran valía en la política mexicana. No olvidemos que uno de los tentáculos del partido hegemónico es el del sector de los trabajadores, tal como da cuenta la misma historia el Partido Revolucionario Institucional, que durante el periodo callista se consolidó como PRM, agrupando a los campesinos, los militares y los obreros¹⁷¹.

Ya que se ha entendido el papel del sector obrero, la venta de la huelga que se menciona en la película se torna aún más interesante, pues el perseguido es un líder sindicalista (Octavio), el perseguidor es el gobierno (el gobernador Vidal) y el sector empresarial queda justo en medio de una disputa de poderes y voluntades.

No está de más mencionar que el poder político también se hace presente cuando Julia y Octavio quieren deshacerse del hombre contratado por los criminales para irrumpir en la casa de la protagonista, quien termina por matarlo en defensa propia y deshaciéndose del cadáver con el pretexto de que el paquete que lleva el muerto en su interior pertenece a un diputado, a fin de evitar que los policías lo revisen. Señales de la impunidad con la que puede desenvolverse un político de la época.

¹⁷⁰ Torres, Blanca, *Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952, México en la Segunda Guerra Mundial*, México, El Colegio de México, 1988, p.212.

¹⁷¹ Asociación Nacional Revolucionaria Gral. Leandro Valle, "Historia de la organización", dirección electrónica:

<http://www.pri.org.mx/generalleandrovalle/historia.aspx>, acceso: 1 de marzo de 2017.

4.1.4 *Distinto amanecer*, sin fronteras

En *Distinto amanecer* se toman elementos de México y Estados Unidos, los cuales hacen que sea una película multicultural y un ejemplo de los tiempos que se vivían en el país del que es originaria, donde se entraba de lleno a un sistema económico y social donde se voltea a ver a lo que ocurre en el norte del país del que es originaria la película.

El primer elemento es el tema principal: las tramas políticas y el tratamiento del crimen como hilo conductor de una historia, igual que en las películas y en los relatos literarios norteamericanos de detectives, de crímenes sin resolver y de personajes que resultan ambiguos en su forma de desenvolverse, en este caso se pueden usar como puntos de referencia los relatos del escritor Dashiell Hammett o las películas cuya temática principal eran las aventuras y desventuras de los mafiosos del estilo de *Cara Cortada* (*Scarface*, 1983).

Estos relatos de criminales e intrigas son mezclados con el melodrama familiar mexicano que años más tarde se popularizaría en distintas películas que hoy pueden considerarse clásicos.

En este sentido se puede decir que podemos ver una película de intriga política y temática mafiosa al estilo estadounidense con el drama familiar que sostienen los protagonistas. Observada desde estos dos puntos de vista, se puede decir que la película de Julio Bracho se caracteriza por contener una historia donde conviven los dos mundos en historias simultáneas que se complementan.

La estética de la película es también un terreno donde conviven y se complementan elementos de México y Estados Unidos. Por una parte la apariencia de todo lo que se muestra en lo general es una forma de mostrar la gran ciudad como un paso a la globalización, al mundo de las grandes marcas comerciales, del mundo del entretenimiento en la ciudad, al que ya tenían acceso los segmentos más adinerados, a un lugar que ya comienza a lucir como el país vecino, y que pese a todo sigue mostrando una identidad propia, con sus calles

más características, el tranvía como medio de transporte representativo y la música que se escucha en el país, por lo menos en las escenas que se desarrollan en el cabaret. Como se ha mencionado con anterioridad, la ciudad es protagonista, y en ella conviven ambas culturas.

Otro aspecto de convivencia es las personalidad de los protagonistas, el héroe es al estilo norteamericano, con sombrero y abrigo tipo gabardina, con una personalidad de ambigüedades y un código moral que le da una identidad. Y sin embargo, tiene sus propios rasgos de personalidad que fácilmente lo pueden colocar en el grupo de los protagonistas de las películas mexicanas clásicas: el personaje machista cuya valentía y bravuconería valen por sí mismas en su mundo. Pedro Armendáriz se enfrenta a grupos criminales al estilo de Al Capone, pero lo hace en la tradición de las películas donde se porta sombrero charro y se monta a caballo.

En este sentido la verdadera ruptura se da en el personaje femenino, quien no espera a ser rescatada; al contrario, toma acción y se encarga de que la historia dé los giros necesarios para mantener la tensión. Sus acciones son fundamentales en el desarrollo. Sin embargo, no deja de tener el sentido maternal, protector y sacrificado de las mujeres del cine mexicano que más bien se validan en la abnegación.

Los criminales son al estilo de la mafia de cualquier ciudad norteamericana, pero cuentan con motivaciones que van más relacionadas con el entorno social y político de México. No son traficantes de alcohol, sino que defienden los intereses de un líder político corrupto que juega en la lucha de poderes del sindicalismo, un tema propio del periodo presidencial de Miguel Alemán. Las situaciones a las que se enfrentan los protagonistas de la película tienen que ver con la tradición de dos culturas distintas.

De tal suerte que en la película se muestra el mismo choque por el que atravesaba la realidad mexicana en la década de los cuarenta, un país que se iría forjando una identidad con base en su pasado y en el salto que se daba hacia la

modernidad social y económica de aquel entonces. Por lo que esta combinación de ambas culturas es también un espejo ficticio.

Así que uno de los puntos más destacados de *Distinto amanecer* es el diálogo que existe entre dos culturas, tanto en la apariencia de la película, como en los temas tratados, en el desarrollo de las historias, los personajes y sobre todo en el contexto en el que fue realizada.

4.1.5 Conclusión

La contención de la violencia, la medida en el uso de armas de fuego, los juegos de poder y la existencia de códigos entre los delincuentes que se presentan en pantalla en parte son consecuencia del entorno del cine mexicano en la cuarta década del siglo XX, en el sentido de la censura y del edulcoramiento de las historias de las películas, que muchas veces caían en la caricaturización de la pobreza y en las más simples historias de amor romántico, como podría ser el caso de las películas de Mario Moreno “Cantinflas” o de la visión del charro envalentonado de Emilio el “Indio” Fernández.

Es cierto que la censura existe, pero también es evidente que no es gracias a ésta que los pistoleros no asesinen a quienes persiguen, pues no se debe dejar de lado que en toda la película es Julia el único personaje principal que usa el arma de fuego y mata. En este sentido, se puede ver una característica del cine negro estadounidense, la mujer que se defiende y toma decisiones por sí misma. En el desarrollo de la película, hay un asesinato, y éste es cometido por la protagonista en defensa propia, no por los criminales.

Por otra parte hay una historia de amor, un triángulo amoroso que existe entre Julia, Octavio e Ignacio, en la que los tres están condicionados por una historia del pasado. Sin embargo, esta historia no complaciente y se aleja de la típica anécdota romántica, pues Julia termina por abandonar a Octavio y quedarse con la familia que ya había formado con su esposo y su hermano Juanito, renunciando a lo que podría ser el verdadero amor.

Al final la historia termina por dar más peso a lo anecdótico relacionado con los crímenes y no al drama amoroso, pues la película sería casi la misma sin el triángulo romántico, cosa que no ocurriría si se suprimiera la anécdota “gansteril”.

Considerando los puntos anteriores, podemos concluir que en *Distinto amanecer* existe un distanciamiento de los dramas mexicanos producidos a inicios de los cuarenta, como es el caso de los del Indio Fernández, a las comedias o a los dramas rurales, como es el caso de *La barraca*, del mismo Roberto Gavaldón.

En *Distinto amanecer* vemos un acercamiento más directo por las películas criminales y producidas en Estados Unidos, pues el entorno de urbanización y entrada al mundo más global de México favorecía a ello. Además de que la película se produce antes de 1943, pocos años antes de que comenzaran a proyectarse los



Alberto Galán (Ignacio), Narciso Busquets (Juanito) y Andrea Palma (Julieta) en la estación de trenes de Buenavista, en Ciudad de México. Foto tomada de: http://www.milenio.com/cultura/Muestra_Internacional_de_Cine_Ibero_Torreon-Distinto_Amanecer_0_265773516.html

grandes éxitos de la época de oro del cine mexicano, razón por la que es posible que el tufo al cine norteamericano se haga más evidente.

Por ello podemos considerar que *Distinto amanecer* entra más a una clasificación de cine negro, con sus temáticas criminales, sus entornos urbanos y los códigos criminales que respondían a la época, al menos en el imaginario colectivo, tomando en cuenta que ya se había estrenado la que quizá es la película y la novela más emblemática del género negro, tanto en cine como en literatura: *El halcón maltés* (1941). La película de Gavaldón es peculiar y destacada por la moralidad ambigua de los héroes y los villanos, con los códigos que esto mismo implica: criminales que no se atreven a matar por razones políticas y opinión pública, que no agreden mujeres y niños por códigos tácitos y que al final se ven amedrentados por sindicalistas que también viajan armados pese a tener una causa justa de su lado, causa tan justa como la de la defensa propia que aplica

Julia al accionar el gatillo y matar a un empleado de los gánsteres amedrentado por las circunstancias.

4.2 El crimen perfecto en la película *La Otra* (1946)

La otra es una película de 1946, año en el que Miguel Alemán comenzó su gestión como presidente de México. En capítulos anteriores se ha abordado el contexto y las condiciones del país del que tomó rienda el llamado “Presidente empresario”.

Esta producción destaca por la visión que expone del crimen, en el sentido de que es mirado, tal como se dice en dos de las partes principales de la película, como último recurso y como acto transgresor de las leyes



y del sentido moral. La protagonista, cansada de

Dolores del Río en uno de los dos papeles que interpreta en *La otra*. Foto tomada de: <https://moreliafilmfest.com/noir-mex-el-cine-negro-mexicano/>

su precaria situación económica, mata y toma el lugar de su adinerada hermana gemela, sin darse cuenta que de la consolidación de sus planes desembocaría en una desgracia para ella y todos los que la rodean.

La películas además destaca por la forma en la que un crimen debe concretarse, es decir: bajo un plan minucioso y un cuidado especial, al grado de que tanto víctimas como victimarios deben pasar inadvertidos a los ojos de las personas comunes y ante las leyes. Es un crimen realizado con “bisturí” con el objetivo no sólo de alcanzar una finalidad, sino de quedar completamente impune, lo que refleja que a mediados de 1946 hay temor por el peso de las leyes y la justicia, así como y de una posible condena por parte de la sociedad.

Campos semánticos: En este punto se identifican nombres conceptos que se conciben como opuestos dentro de la película.

Crimen perfecto ↔ Castigo

Hermana millonaria ↔ hermana pobre

El policía idealista ↔ El criminal vividor

Supuestos:

- La película gira en torno al crimen perfecto, realizado con minucia y astucia, en el que hay una la convicción de que se puede ser castigado por la justicia.
- Las hermanas representan las dos caras de la moneda de la situación social del país, profundamente dividido entre el mundo de los privilegiados y de los pobres.
- Los personajes masculinos más importantes, el detective idealista y el criminal vividor, parejas de las hermanas, representan valores positivos y negativos, respectivamente.

Categoría:

La otra es una película mexicana realizada en la mitad de los años cuarenta del siglo pasado. Reúne las características de lo que en Estados Unidos se llama cine negro, pues está ambientada en un ambiente urbano, la trama gira en torno a un crimen, hay un papel activo de la mujer, involucra investigaciones policiacas, la mayoría de las acciones se realizan en un ambiente nocturno y plagado de sombras.

Personificación:

La película es dirigida por Roberto Gavaldón, nacido a principios del siglo XX. Comenzó a incursionar en el mundo del cine como extra en Los Angeles,

California, y desde entonces realizó diversos trabajos en los sets de filmación, hasta que en 1944 salió su primera película: *La barraca* (1945). Entre sus principales obras se encuentran: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1951), *La noche avanza* (1951), *El rebozo de la soledad* (1952), *Macario* (1959), *El gallo de oro* (1964) y *La vida inútil de Pito Pérez* (1969). En la mayoría de estas películas, Gavaldón participa como director y guionista¹⁷².

En la escritura también colaboran el estadounidense Rian James y el escritor mexicano José Revueltas, quien hizo mancuerna en diversas ocasiones con Gavaldón y que además es uno de los escritores mexicanos más reconocidos por su vigencia y calidad literaria.

Esquema textual de la película:

Personajes:

Magdalena: Es una de las hermanas gemelas que protagonizan la película. Pese a ser una joven que ronda los 30 años, está casada con un millonario recién fallecido. Es ambiciosa, materialista, alegre, arrogante y viste con suntuosidad.

María: Es la hermana pobre. Trabaja como manicurista para apenas solventar su austero modo de vida, expresa frustración derivada de su condición económica y social, viste de forma sencilla, aunque es ambiciosa. Está enamorada de Roberto, quien trabaja como detective del cuerpo policiaco.

Roberto: Detective de aproximadamente 40 años. Es idealista, trabajador y está enamorado de María, con quien sostiene una relación de noviazgo. Aunque es pobre al igual que su pareja sentimental, es talentoso en su trabajo y posee la virtud de la honestidad.

Fernando: Es un hombre de unos 40 años. Vive a costa de la fortuna que acaba de heredar Magdalena. Es ambicioso y cínico, viste de forma elegante, posee

¹⁷² Cineteca Nacional, "Medalla Salvador Toscano 1986 al mérito cinematográfico Roberto Gavaldón Leyva", 1986, dirección electrónica: <http://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST1986.pdf>, acceso: 19 de noviembre de 2017.

gusto por la vida de millonario, es cínico, manipulador y no tiene ningún tipo de escrúpulos.

Mundo diegético:

Ciudad: La película se desarrolla en un ambiente urbano, que en la mayor parte de la película se muestra en la noche, destacan las calles, los negocios, las luces neón y el sonido del motor de los automóviles.

Casa de Magdalena: Es una casa lujosa, adornada con suntuosidad, los muebles, el piso y las pinturas que se adornan la mansión proporcionan un ambiente que deja claro que quien habita en dicho lugar posee una holgada situación económica.

Casa de María: María vive en un departamento de vecindad, donde se aprecia que la propietaria vive en la pobreza, con carencias de todo tipo.

Estación de policía: Hay situaciones que se desarrollan en una estación de policía ubicada en la ciudad.

Mundo no diegético:

Cámara: El ambiente nocturno de la ciudad destaca en cada una de las tomas, las cuales reúnen muchas de las características del cine negro. Hay primeros planos de los rostros de los personajes, además de tomas abiertas que permiten apreciar la ciudad en la oscuridad de la noche.

Música: La música corre a cargo de Raúl Lavista, quien hizo mancuerna en diversas ocasiones con Roberto Gavaldón. “Llegó a escribir más de trescientas sesenta partituras para películas mexicanas y estadounidenses, entre las que destacan *Ahí está el detalle* (1940), *Los tres huastecos* (1948), *Simón del desierto* (1965) y *Macario* (1960)¹⁷³”.

¹⁷³ Fonoteca Nacional, “Raúl Lavista”, *Audio del día*, 28 de noviembre de 2014, dirección electrónica: <http://fonotecanacional.gob.mx/index.php/113-audio-del-dia/1590-audio-del-dia-raul-lavista>, acceso: 19 de noviembre de 2017.

Sinopsis:

La otra (1946) es la historia de Magdalena y María, hermanas gemelas que viven en distintas situaciones económicas. La primera está casada con un hombre muy rico que muere cuando inicia la película; la segunda vive en una situación precaria, con un trabajo de manicurista que apenas le da para comer.

Magdalena acaba de enviudar y de hacerse con el dinero del difunto, mientras María vive en la desesperación por no tener un buen nivel de vida, situación que la lleva a matar a su propia hermana para tomar su lugar como heredera, sin importarle dejara atrás su propia vida y la relación con su pareja sentimental, el detective Roberto.

Tras matar a su hermana, María logra suplantarla; sin embargo, con el tiempo descubre que Magdalena participó junto con su amante Fernando en el asesinato silencioso de su adinerado esposo, razón por la que María, en su nueva vida, se ve agobiada por el novio de su hermana muerta y por la culpa de haber dejado atrás a su enamorado. Además, la vida le juega una ironía cuando descubre que su cuñado recién fallecido también la hace heredera de una pequeña parte de su fortuna.

Al final María (en el lugar de su hermana) es sentenciada a pagar el crimen cometido al matar al marido rico en complicidad con Fernando, por lo que termina renunciando al amor verdadero y a la libertad debido a ambiciones económicas que de cualquier manera no pueden satisfacerse.

Proposición:

En *La otra* destaca por la forma de actuar de los criminales, que no son asaltantes o integrantes de alguna agrupación criminal al servicio de algún capo o del gobierno corrupto, como es el caso de *Distinto amanecer* (1943). En esta película los crímenes recaen en la figura de las dos hermanas: una mujer que, junto con su amante, busca heredar una fortuna a través del asesinato de su marido; mientras que el otro crimen es perpetrado por la gemela que asesina a su hermana con el

objetivo de tomar su lugar en el mundo de la alta sociedad. En ambos casos los crímenes involucran a pocas personas y son perpetrados con astucia, secrecía y precisión.

- Los crímenes cometidos en la película son planeados con minuciosidad; hay una intención del criminal por ser cuidadoso para eludir la ley y actuar con inteligencia, por muy terrible que sea el acto.
- La hermana rica y la hermana pobre son un ejemplo de la situación económica y social que vive el país en la década de los cuarenta.
- El criminal y el detective son dos personajes que están bien definidos en las películas; hay una línea que los divide, ya que uno hace el bien y el otro el mal.

4.2.1 La minuciosidad del crimen

Si algo puede caracterizar a la película *La otra* es la forma en la que se realizan los actos criminales, es decir los dos asesinatos que le dan sentido a la anécdota principal.

En el primer capítulo del presente trabajo se menciona la anécdota bíblica de Caín y Abel, en la que el primero termina dándole muerte al segundo. En la película de la que hablamos ahora, también hay un asesinato en la hermandad. María mata a su hermana idéntica, Magdalena, para tomar su lugar como heredera.

María, desesperada por su precaria condición económica y social, planea minuciosamente el asesinato de su hermana para hacerse pasar por ella, tomando en cuenta que son idénticas. Primero la cita en su departamento y en un momento inesperado le da un disparo en la cabeza, se pone la ropa de la recién asesinada Magdalena y deja una carta en la que da a entender que se suicida cansada de la pobreza y la insatisfacción que le produce la vida. Así es como toma el lugar de su hermana.

El procedimiento para cometer el crimen resulta ser exitoso al grado de que todos terminan por creerlo, incluso la policía. El asesinato es cometido con precaución y perfección, a sabiendas de que se recibirá un castigo si se descubre.

María logra eludir la ley por el asesinato de su propia hermana, así como la culpa de haber cometido tal acto. En este sentido es un doble crimen, el cometido desde el punto de vista jurídico, el que es penado por la ley. Como Garofalo menciona que el criminal es aquel que “ha ejecutado una acción prohibida y punible¹⁷⁴”. Así como las leyes castigan el asesinato, hay una condena social hacia tal acto, que es aún más reprobable cuando se realiza en contra de su propia sangre.

Pese a que el crimen perpetrado se puede calificar como terrible, hay una intención de la delincuente por llevarlo a cabo de una forma cuidadosa, sin baños de sangre y sin perder la cabeza en ningún momento. Es un crimen tan perfecto que en ningún momento se descubre. María termina en la cárcel como una redención, ya que decide pagar por el crimen que cometió su hermana, al envenenar a su marido para quedarse con su fortuna, a cambio de pagar por el suyo.

El crimen de Magdalena es el asesinato de su esposo, cometido poco a poco mediante el envenenamiento, con el objetivo de que ella y su cómplice y amante, Fernando, puedan heredar el dinero del difunto. El crimen es un recurso, dicho por la protagonista. Pese a que este crimen es descubierto gracias a la astucia de Roberto, el detective que es novio de la misma María, en el proceso de cometerlo también hay una intención de que sea perfecto. En la película existen dos delitos graves cometidos casi a la perfección por las dos hermanas.

El cuidado y los códigos con los que se comete el crimen de Magdalena se resume en una de las frases que le dice Fernando: “Tú eres partidaria del crimen perfecto, fino, inteligente, que no deja huella. Y nunca descenderías a una forma tan grosera como la del revólver. Me matarías meticulosamente, detenidamente,

¹⁷⁴ Garofalo, Rafael, *La criminología. Estudio sobre el delito y la teoría de la represión*, España, La España moderna, 1890, p.90.

científicamente”. De forma contradictoria, el crimen que termina por no descubrirse es en el que existe el uso del arma de fuego.

4.2.2 Las dos caras del México en desarrollo

Como se ha mencionado en capítulos previos, la década de 1940 se caracterizó por la entrada de México al mundo desarrollado de la mano de la inversión privada local y extranjera, principalmente estadounidense. Con las gestiones de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, el país comenzaba a dar el salto hacia el desarrollo, al menos como promesa, ya que es claro que la desigualdad y la pobreza son lastres que hasta la fecha se siguen arrastrando.

Magdalena y María se desenvuelven en dos mundos distintos. Por un lado está la cara del México rico y desarrollado, el que organiza fiestas al más puro estilo porfirista, como es el caso de la hermana rica que se casa con un importante empresario y banquero que tras su muerte la hace heredera. La otra cara de la moneda es María, una mujer pobre y trabajadora que por mucho que se rompa el lomo pasa por humillaciones, deudas y carencias que no le permiten llevar una vida digna y holgada en lo económico.

Mientras Magdalena se vale, como dice ella, de las armas del mundo: “astucia cinismo e hipocresía”, María es una manicurista que vive en las sombras de la calle, en negocios pobres y en una vecindad de la que con duras penas puede pagar los servicios básicos y desde donde, a su forma de ver, “se observa el intenso mundo del que se ignoran los sufrimientos y las miserias”.

Tras la muerte de su marido, Magdalena dice estar viviendo el sueño, en referencia a la vida opulenta y de lujos que ahora está dispuesta a llevar. De una forma u otra, cumple el futuro de desarrollo que se le ha prometido al país desde la década de los cuarenta. Héctor Aguilar Camín afirmó sobre la época: “ese brillo mitológico y real del periodo reciente, permitió a partir de Cárdenas que el status quo, plagado de fallas e injusticias, fuera presentado verosímilmente al país como

algo pasajero, ya que el verdadero México era justamente el que aún no surgía, el que estaba por venir.¹⁷⁵”

Las dos hermanas deciden llegar a cumplir ellas mismas con dicha promesa a como dé lugar, aunque sea por medio del crimen: del “recurso supremo”, tal como se menciona en la película. Magdalena y su amante envenenan al marido rico para hacerse de su fortuna, mientras que María mata a su hermana gemela para tomar su lugar como heredera.

4.2.3 La división entre el bien y el mal



Dolores del Río personificando a la hermana adinerada. Foto tomada de: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/laotra.html>

Las parejas de María y Magdalena hacen una diferenciación entre el policía bueno y el criminal inescrupuloso.

Roberto es un detective pobre que está enamorado de María, al grado de estar a punto de proponerle matrimonio justo cuando ella finge suicidarse. Reúne las características del justiciero honesto, trabaja para la policía y

tiene una visión positiva de la vida pese a las carencias económicas, como se lo hace ver a su novia una de las últimas veces que la ve.

Además el detective no es corrupto y conserva un código moral inquebrantable. Esto se puede ver en el momento en que no se deja llevar por el cariño que pudiera surgir por la hermana de su difunta pareja; al contrario, actúa de una forma implacable en el momento de resolver el caso que le han asignado.

¹⁷⁵ Aguilar Camín, Héctor y Meyer, Lorenzo, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 2007, p. 189.

La nobleza y la responsabilidad de Roberto encuentran su lado contrario en Fernando, un hombre acostumbrado a los lujos gratuitos, un vividor que se hace cómplice de Magdalena para matar por envenenamiento a su amigo millonario, con tal de disfrutar de la fortuna.

Además de contar con cierta astucia, Fernando es vividor, manipulador y traicionero. En el fondo no le importa Magdalena, asunto que queda claro en el momento en el que ella lo desprecia como pareja y no le importa con tal de seguir disfrutando del dinero; además, es él mismo quien termina por delatarla cuando es cuestionado por la policía.

Si bien es verdad que en el cine negro hay personajes dotados con ciertos matices que permiten ver sus personalidades en escalas de grises y no en blanco y negro, los personajes masculinos de *La otra* están bien definidos en cuanto a los buenos y los malos. En este caso la complejidad recae casi en su totalidad en los personajes femeninos principales, ambos interpretados por Dolores Del Río.

4.2.4 La otra o la reinterpretación de Caín y Abel

En el Génesis de la biblia se relata la historia de Caín y Abel, dos hermanos que en un intento por honrar a dios terminan por enemistarse al grado de que el primero mata al segundo después de llevarlo al campo con engaños.

De forma similar las hermanas gemelas en *La otra*, Magdalena y María, forman una dicotomía. Una, la primera, vive en la dicha entre riquezas y una rutina en medio de la alta sociedad, gracias al matrimonio que sostiene con un rico empresario recién fallecido. En contraste, la otra hermana vive para trabajar largas jornadas de trabajo, soportar abusos y malos tratos, todo a cambio de un sueldo miserable que la tiene hundida en la pobreza dentro un barrio de corte popular.

El crimen central en esta película tiene rasgos que bien se pueden tomar como una reinterpretación del pasaje bíblico antes mencionado, más allá de la evidente referencia entre María y Magdalena.

Abel es el hermano menos favorecido, el campesino que disgusta a dios con su ofrenda y debe labrar de sol a sol para poder tener un sustento, tal como María, la hermana condenada a una vida dura, sin lujos y con la obligación de tener que soportar constantes humillaciones debido a su condición de pobreza y necesidad extrema.

Por otra parte, está Abel, el pastor que es favorecido por dios, que es beneficiado por su gracia. En este caso es Magdalena, la hermana que contrae matrimonio con un rico empresario, llevando una vida de lujos.

Todo esto se mantiene hasta que la hermana menos favorecida, desesperada por su situación y con un resquicio de envidia y rencor por su hermana, opta por asesinarla, en un crimen cometido a solas y a la sombra, tal y como Caín se lleva a Abel al campo para terminar asesinándolo, sin contar con que dios todo lo ve. El asesino está condenado a recibir su castigo, pese a creer que puede salir impune.

Bajo dichas circunstancias a los dos asesinos, a María y a Caín, se les terminará negando el paraíso a raíz del crimen cometido.

María comete el crimen no sólo con la finalidad de sustituir a su hermana gemela y poder gozar de sus riquezas y la posición social que ostenta, sino que también hay un cierto revanchismo derivado del rencor que le guarda a quien tuvo mejor suerte, lo que se ve reflejado en algunas de las situaciones que se presentan en la película: al inicio, cuando se presentan los personajes, y en una escena de gran relevancia: en el diálogo que tienen justo antes del asesinato. Esta venganza contra la suerte es como la de Caín cuando asesina a Abel por no tener consigo la gracia de dios.

Y el paraíso les es negado a los dos que se revelan, a Caín cuando es acusado por dios, y a María cuando descubre que no todo en la vida de su hermana era tan maravillosa como ella creía, pues es utilizada por un vividor que en el pasado la hace cómplice de otro asesinato, al dar muerte a su marido para heredar. La policía comienza a perseguir el crimen. María está condenada a pagar por asesinato, aunque no por el de la misma persona.

Se podría decir que María termina por pagar por un crimen que no cometió por decisión propia, ya que pudo haber confesado para eximirse del envenenamiento del marido y terminar pagando sólo por el asesinato de Magdalena. La culpa interna la obliga a pagar no sólo por el pecado sino por el dolor de una fatal contradicción.

Dicha contradicción se basa en que, de no haber asesinado a su hermana, María también habría sido heredera de una parte de la fortuna del fallecido. Se habría casado con el hombre del que está enamorada. De renunciar al pecado, habría tenido la oportunidad de pisar el paraíso, tal como dios le exige a Caín abandonar el camino del mal para poder acceder a su gracia al igual que su hermano.

En el Génesis dios no es un caprichoso que da aprobación y desprecio por simple gusto; no recibe con beneplácito el ganado de Abel y no desprecia la ofrenda proveniente de la tierra labrada por Caín como regalo sólo porque no quiere. Por el contrario, son las acciones de cada uno de los hermanos lo que complace y disgusta al supremo, más allá de cualquier tipo de ofrenda.

Al final el peor castigo lo recibe la hermana viva, María, al enfrentarse a la paradoja y la culpa por haber matado a su hermana, un crimen aún peor que el de haber envenenado al esposo, con conocimiento de causa y con una recompensa de por medio. El peor crimen y el verdadero castigo son los que se pagan, pues a final de cuentas las dos son asesinas. No hay un personaje inocente en toda la película.

Caín es un campesino que debe ganarse la vida con la dificultad que implica trabajar la tierra con las manos, un trabajo rudo tal como se da a entender en el texto, es el hijo de Adán y Eva condenado a ello y, al mismo tiempo, a vivir en el pecado. Es María, la hermana condenada a las humillaciones, al trabajo de sol a sol, a los abusos, a la pobreza, y al mismo tiempo a la envidia de no tener lo mismo que su gemela, ser invisible ante el mundo y no disfrutar de los placeres de la vida mundana.

Abel es el hijo pródigo, un pastor cuya ocupación consiste en dar cuidado al ganado, una ocupación que en apariencia es más gratificante que el trabajo del campo, cuya rudeza va implícita. Este hijo pródigo es la hermana asesinada, Magdalena, un personaje complejo, ya que pese a que también comete un crimen, tiene una personalidad generosa con los suyos. Los dos hermanos asesinados se caracterizan por contar con la gracia de dios o de la suerte, como se le quiera llamar. Son víctimas de un crimen, pero no tienen que pagar con la culpa y ni con el hecho de ser desterrados. El peor castigo que puede recibir cada uno.

4.2.5 Conclusión

Al igual que en *Distinto amanecer* (1943), en *La otra* (1946) hay una historia de amor que por momentos cae en el melodrama típico de las películas mexicanas. No obstante, el hilo conductor de la película es el crimen, en particular el crimen perfecto, el que se vale de la astucia y la meticulosidad, como en la misma película se menciona.

Esta misma intención por alcanzar el crimen perfecto deriva en una violencia contenida, ya que en ningún momento hay una escena que impacte por la crudeza o la ferocidad desatada de los delincuentes, caso que se debe también al estilo propio de hacer cine en la época.

Por el contrario, *La otra* se caracteriza por la astucia de los personajes femeninos, así como por sus motivaciones.

La astucia con la que se comete el asesinato de una de las hermanas gemelas termina por ser aún mayor que la que se requirió al matar al marido millonario; en parte porque en el primero hay un cabo suelto: Fernando, el cómplice, mientras que en el segundo nunca se le revela a Roberto lo que ha ocurrido, pese a que éste puede fungir como un aliado de la hermana pobre que decide asesinar a la heredera.

El crimen perfecto es evidente en el asesinato de la hermana, planeado, sin dejar un detalle al azar, previniendo cualquier situación que pudiese sucitarse. El

asesinato del marido queda a muy poco de no ser descubierto, de ser un crimen perfecto, de no ser por la suspicacia del policía y la traición del villano por mantener la boca cerrada con tal de salvarse él mismo.

La historia se desarrolla en torno a estos dos crímenes que son más planeados que sangrientos y descuidados. La violencia se contiene con inteligencia en un mundo donde incluso la criminal que es capaz de matar a su propia hermana se rige por un código, en el caso de María, el del código de pagar por el crimen que ha cometido, donde ella sacrifica incluso su libertad con tal de mantener un recuerdo de su honorabilidad, aunque sólo en apariencia.

4.3 La sanguinaria corrupción de *Días de gracia* (2011)

Días de gracia (2011) es una película que retrata, desde la ficción, la corrupción y el clima violento de la capital del país a inicios del siglo XXI. Desde lo anecdótico puede emparentarse como una versión actualizada de las películas de cine negro de los años cuarenta y cincuenta; esto en el sentido de que las anécdotas son contadas desde el punto de vista del justiciero que deambula por la calles de la ciudad con el único objetivo de resolver un crimen, bajo cualquier circunstancia y con métodos que pueden salirse del guion de las normas morales.

Más allá de la anécdota destaca el clima sórdido de una capital del país que está desquebrajada en sus sectores populares, en los barrios de la periferia y en las mismas corporaciones policiacas que resguardan los puntos más peligrosos, donde la pobreza, la corrupción y la pérdida de valores tienen como resultado un ambiente de violencia y crimen.

Campos semánticos: En este punto se identifican nombres conceptos que se conciben como opuestos dentro de la película.

Justicia ↔ Corrupción

Poder institucional ↔ Poder aplicado por fuerza

Violencia ↔ Conciliación

Supestos:

- Cuando la corrupción está arraigada en el sistema, éste termina por contaminar todo lo que toca.
- El poder institucional se diferencia de la dominación que se da por la fuerza.
- La violencia no se combate con agresión, sino mediante la conciliación.

Categoría:

Días de gracia es una película de producción mexicana y francesa, pero contiene una clara influencia del cine estadounidense que se produce en la actualidad, es decir, desde inicios del año 2000. En este sentido, se puede decir que esta película pertenece a la oleada que “se caracterizó por el impulso de los egresados de las escuelas de cine, que imprimieron en su debut una capacidad técnica y narrativa con una notable influencia del buen cine norteamericano¹⁷⁶”. Uno de los varios híbridos surgidos en la última década, mencionados en capítulos anteriores.

Personificación:

Everardo Gout es un productor y director mexicano con estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Además de *Días de gracia*, ha dirigido diversos cortometrajes¹⁷⁷, y episodios de series de televisión, destacando el documental *Mars* (2016), producido para National Geographic.

Esquema textual de la película:

Personajes:

Guadalupe Esparza: “Bronco”, como se hace llamar en la película, es un policía de la Ciudad de México, hombre de familia que posee un inquebrantable sentido de la justicia además de valores morales, ideales y cierta valentía para afrontar a sus contrarios.

¹⁷⁶ Trujillo, Iván; De la Vega Alfaro, Eduardo y Casas, Armando, *Cine mexicano entre dos siglos, reflejos de una evolución*. 57 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2012. p. 76.

¹⁷⁷ Sánchez, Clara, “Everardo Gout presentará *Días de gracia* en Cannes”, *Festival Internacional de Cine de Morelia*, 16 de mayo de 2011, dirección electrónica: <https://moreliafilmfest.com/everardo-gout-presentara-dias-de-gracia-en-cannes/>, acceso: 30 de octubre de 2017.

Doroteo: Apodado "Iguana". Es un joven pobre, crecido en las calles entre la violencia y el crimen, es un novato en una banda de secuestradores y, posteriormente, se convierte en un prospecto a boxeador. Es retraído, no tiene educación y necesita ser aceptado en el grupo criminal.

Comandante José: Jefe de la policía; aunque es corrupto, no muestra sus intenciones desde el inicio, no le importa la moralidad, actúa siempre a su conveniencia y manipula.

Víctima X: Es una persona adinerada que se encuentra secuestrada, aparentemente es educado e informado de la situación del país, inteligente y compasivo.

Melquiades: Policía y compadre de "Bronco", cobarde, apostador y corrupto. Trabaja para las fuerzas del orden y para los delincuentes.

Mundo diegético:

Ciudad de México: Se muestra el lado del estrato más bajo de la capital del país; calles sin pavimentar, terrenos baldíos, edificaciones en obra negra, viviendas pobres, barrios peligrosos, colonias populares, comercios ambulantes, cantinas y prostíbulos. No se especifica en qué zonas se desarrolla la película, aunque es evidente que también destacan escenas grabadas en algunas partes del Estado de México, en la zona conurbada a la capital del país.

Casas de seguridad: Al ser una película cuyo tema es el secuestro, varias de las partes importantes se desarrollan en habitaciones cerradas, oscuras, sucias y maltratadas.

Casa de secuestrado: Debido al tema que se trata en la película, también destacan algunas escenas que se ubican en la casa del secuestrado. Hogares de clase media alta.

Hospitales: Los hospitales son otro escenario importante en la película, aparentemente son públicos, ya que éstos prestan servicios a los policías y a sus familiares.

Mundo no diegético:

Cámara: Destacan las tomas abiertas de las zonas marginadas de la Ciudad de México, las tomas oscuras del lugar en el que tienen a los secuestrados, primeros planos que destacan los rasgos faciales y emociones de los personajes. También resaltan las escenas de acción de los policías, caracterizadas por planos secuencia y movimientos rápidos.

Música: Lo más destacado de la película en cuanto a la música corre a cargo del músico inglés Atticus Ross, además de participaciones del compositor y cantante Nick Cave.

Sinopsis:

Se dice que en el transcurso del mes que dura el Mundial de fútbol hay días de gracia, un periodo en el que los crímenes y la ciudad se detienen por completo, debido a que la mayoría pasa el tiempo ocupado en el deporte más popular del mundo. Desde 2002 a 2010 se cuentan tres historias que se desarrollan durante los tres Mundiales de fútbol celebrados en ese periodo de tiempo.

El protagonista, un policía con ideales de justiciero, se inmiscuye en el mundo criminal de la Ciudad de México, un territorio caótico en el que el secuestro es una práctica que está a la orden del día.

Tres secuestros en tres mundiales distintos sirven como pretexto para contar la historia de los protagonistas: policías, criminales y secuestrados, todos atrapados en un entorno de corrupción, violencia, falta de valores y descomposición del sistema de justicia y del tejido social de la capital del país.

Proposición:

En la película *Días de gracia*, uno de los temas principales es la corrupción, pues esta se encuentra en todos los niveles: en los estratos más bajos de la policía, en los jefes de los cuerpos de seguridad, en el sector empresarial (surge un problema con el pago del rescate de uno de los secuestrados), así como en el narcotráfico. Esto puede ser una obviedad, pero es importante resaltarlo a la hora de plantear que la corrupción del sistema propicia impunidad, lo que a su vez crea un vacío de autoridad y una violencia exacerbada.

Es un hecho que no puede haber justicia donde hay corrupción, como también es verdad que sin un sistema sólido no puede haber un respeto por las leyes, ni siquiera por parte de quienes están obligados a hacerlas cumplir. Sin reglas a seguir, la violencia se desata, la agresión se exagera a un grado animal, en donde se impone la fuerza sobre todas las cosas.

En medio del caos, la violencia genera violencia. En un mundo falto de valores supremos, es difícil que se contenga la ley de la selva.

- Si justicia es un principio básico de cualquier forma de convivencia, cuando se priorizan los intereses propios por encima de los de la comunidad, surge la corrupción, lo que hace imposible que pueda prevalecer lo que es justo.
- Si no hay reglas establecidas, el poder institucional (en este caso el de la policía) se degenera hasta convertirse en un dominio que se da únicamente por la fuerza.
- Cuando la violencia se combate con una respuesta violenta, ésta solo se exagera hasta convertirse en una espiral de sangre y agresión.

4.3.1 Justicia contra corrupción

Hay un concepto que ayuda a entender el papel que juega Guadalupe, el policía protagonista de *Días de gracia*. Se trata de la justicia, un principio que se define

como una cualidad “moral que lleva a dar a cada uno lo que corresponde o pertenece¹⁷⁸”.

En este sentido, podemos decir que a un policía le corresponde hacer justicia: combatir y dar prisión a los delincuentes y, al mismo tiempo, proteger a la ciudadanía. Este principio es fundamental dentro de una sociedad. No obstante, en diversas ocasiones Guadalupe, también llamado “Bronco”, se pone a prueba en el laberinto de corrupción que es la corporación de policía a la que pertenece.

“Lo legal no siempre está bien, lo que está bien no siempre es legal”, le dice el comandante José al subalterno Guadalupe cuando le quiere dar un puesto más importante en la corporación. El jefe de experiencia quiere aleccionar al novato para que rompa las reglas en las nuevas tareas que le serán encomendadas.

Las palabras de comandante se comparan con las que establece Garofalo sobre el crimen moral y el crimen jurídico; poniendo al moral como el que se castiga por las normas sociales, y al jurídico como el que está reglamentado en las leyes.



Tenoch Huerta (Lupe Esparza) es un policía que se involucra en un mundo de crimen y corrupción. Foto tomada de: <https://es.unifrance.org/pelicula/32566/dias-de-gracia>

De tal suerte que se puede decir que lo moral, señalado por Garofalo como “delito criminal”, se impone al legal si se define el primero como “el elemento de inmoralidad necesario para que un acto perjudicial sea considerado como criminal por la opinión pública es la lesión de aquella parte del sentido moral que consiste en los sentimientos

altruistas fundamentales, o sea, la piedad y la probidad¹⁷⁹”. Este tipo de delito, o de regla, se conduce por lo que se considera que está bien, lo que es piadoso.

¹⁷⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, dirección electrónica: <http://dle.rae.es/?id=MeIAa7r>, acceso: 31 de octubre de 2017.

Por el contrario, la definición del mismo Garofalo del delito desde el punto de vista jurídico señala que es aquel que está regido por las leyes, sin importar las causas de éste, o sea que no se toma en cuenta un sentido del bien ni del mal.

La frase del comandante suena dura y puede resultar atractiva para “Bronco” en el sentido de que no tendrá obstáculos para resolver los crímenes a los que se enfrentará, como el policía idealista y correcto que hasta el momento es. Sin embargo, el problema surge cuando resulta que el jefe de la policía es un corrupto que sólo busca beneficiarse de los grupos criminales que apoya, dedicados al narcomenudeo y al secuestro.

Guadalupe, en su afán de cumplir con su trabajo de policía, termina por inmiscuirse hasta el fondo del asunto hasta ser traicionado por el comandante y Melquiades, su compadre y pareja en el cuerpo de policía. El justiciero es traicionado por el mismo sistema corrupto y termina perdiendo a su esposa e hijo en un brutal asesinato relacionado con el caso que pretende resolver.

La moral va más allá de las leyes, las cuales tienen que ser cumplidas junto con la rectitud de los hombres que están encargados de que se hagan valer. El comandante dice una frase que termina por ilustrar la forma de actuar de sus subalternos y de él mismo: “A la chingada con la reglas, esas son para los árbitros”. No obstante, resulta evidente que sin reglas morales o jurídicas, no puede haber justicia.

4.3.2 La imposición de la fuerza

El comandante de la policía hace alarde de no seguir las reglas, evidenciando que las mismas autoridades no tienen respeto por la reglas ni las leyes, desde ahí se puede observar la existencia de un poder que va más allá de los niveles de subordinación oficial y las funciones que puedan venir exclusivamente de un orden impuesto por lo legal o institucional.

¹⁷⁹ Garofalo, Rafael, *La criminología. Estudio sobre el delito y la teoría de la represión*. España, La España moderna, 1980, p. 77.

Para el filósofo francés Michel Foucault el poder no sólo se refiere a la represión o a la conducta de obedecer por simple represión, o por el simple hecho de decir “no”. Por el contrario, “es una fuerza que atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos¹⁸⁰”. Es decir, “que el poder es toda una red productiva incrustada en el cuerpo social¹⁸¹”. Es todo un sistema que está encaminado a reprimir, no sólo es la simple negación.

Tal como sucede en la película, aunque el jefe policiaco se niegue a cumplir las normas dictadas por la institución, el subalterno, en este caso Guadalupe, se somete a las órdenes del jefe, pues tiene información, contactos tanto en la policía como en el mundo criminal, además de la facultad para aplicar la fuerza en el momento que él desee.

Más adelante, Guadalupe actúa por su propia cuenta dentro de la corporación, resuelve un caso de secuestro y trata de combatir al crimen organizado; no obstante, se topa con pared al ver que la misma policía pacta con los delincuentes. El protagonista, al verse traicionado, trata de resolver el crimen con sus métodos. El justiciero solitario no puede romper con todo un sistema que funciona bajo el yugo de la corrupción y se ve acorralado hasta perder a su familia.

Cuando el poder rebasa las instituciones y abusa de un hombre que no ve como salida la justicia que debería ofrecer el estado, éste puede buscar la compensación por sus propios medios. La venganza se convierte en la única alternativa de justicia que vislumbra Guadalupe.

Con la venganza que el protagonista está dispuesto a concretar, la violencia se desata sin un muro de contención basado en lo moral o en las leyes. Guadalupe, impotente, pasa a formar parte de la forma más irracional con la que se puede actuar, se transforma en lo que Erich Fromm llama destructividad y crueldad¹⁸², que son los actos encaminados a destruir y dominar sin más.

¹⁸⁰ Foucault, Michel, España, *Microfísica del poder*, Las ediciones de la piqueta, 1979, p. 182.

¹⁸¹ Ídem.

¹⁸² Fromm, Erich, *Anatomía de la destructividad humana*, España, Siglo XXI, 2004, p. 17.

El policía justiciero, caído en desgracia con la pérdida de su familia a manos del comandante, busca la destrucción de los que le hicieron daño, por lo que en un acto de violencia absoluta y exacerbada mata a golpes a su compadre Melquiades, para finalmente vengarse de su exjefe matando a sangre fría a su familia.

4.3.3 La miel y la hiel

El secuestro es uno de los temas principales de *Días de gracia*. Cuando la llamada Víctima X está bajo resguardo del “Iguana”, un jovencito que tiene la encomienda de cuidarlo, alimentarlo y vigilar que no escape.

El joven en apariencia es el novato de la banda de secuestradores, quienes lo tratan mal pese a jugar en el mismo equipo. La víctima X es un hombre de aproximadamente 50 años, aparentemente educado y con cierto grado de empatía.

La relación entre la víctima es de violencia, pues no puede hablarse de lo contrario cuando el muchacho es un secuestrador; sin embargo, poco a poco se crea un vínculo entre ambos, basado en la conversación que la víctima comienza a emprender con el joven. Hablan poco y principalmente sus conversaciones giran en torno a lo que ocurre en el Mundial de fútbol en curso.



Kristyan Ferrer (secuestrador) conversa con Carlos Bardem (víctima). Foto tomada de: <https://es.unifrance.org/pelicula/32566/dias-de-gracia>

Con el paso del tiempo, el joven secuestrador va creando un vínculo de empatía con el secuestrado: le da medicamentos cuando le cortan un dedo, sostiene pláticas con la víctima a pesar de las advertencias de los demás miembros del grupo delictivo. No obstante, el “Iguana” no se tiente el corazón cuando

tiene que pasar la prueba de fuego: asesinar a la víctima, quien se salva porque la pistola no tiene balas cuando se decide a pasar el examen de accionar el gatillo y, al mismo tiempo, evitar que sus compañeros maten a su perro. La relación es ambigua, ya que el joven sigue siendo un violento secuestrador, pero al mismo tiempo crea empatía.

Todo cambia cuando el secuestro sale mal y el líder de la banda decide matar la Víctima X. En ese momento, "Iguana" decide ayudar al raptado, amenaza de muerte a su jefe con tal de que deje en paz a su nuevo "amigo". Al final, en un forcejeo, la víctima y el victimario mueren, sólo "Iguana" sobrevive.

Como se menciona en los capítulos previos, Lacan señala que la agresividad es una forma de autoafirmarse y expresar singularidad por medio de "dar un golpe sobre la mesa", como se podría decir vulgarmente; textualmente nos dice que es una tendencia a afirmarse de forma narcisista, lo cual "determina la estructura formal del yo del hombre y del registro de entidades característico de su mundo"¹⁸³. De esta forma el "Iguana" se rebela en contra del jefe para ayudar a la persona que mejor lo ha tratado durante el proceso del secuestro, quien además lo aconseja e insta a que retome el camino correcto.

4.3.4 La búsqueda del padre perdido

Días de gracia es una película de ausencias, desde la ausencia de la autoridad de las instituciones encargadas de impartir justicia en México, que desemboca en la impunidad, hasta la ausencia paterna que se hace evidente sobre todo en los dos personajes fundamentales: Guadalupe y Doroteo.

La autoridad y la guía es algo que se expone desde el inicio, en la zona desértica donde arranca la historia con dos niños que delinquen desde una aparente inocencia y un Lupe Esparza que los hace escarmentar desde el miedo y la humillación, mal método pero una guía que intenta disuadirlos de tomar el camino del mal.

¹⁸³ Lacan, Jacques, *Escritos 1*, España, Siglo XXI, 1995, p. 96.

De este modo Lupe, un policía joven y aparentemente honesto de quien se conoce poco de su pasado, se hace amigo de su compañero del cuerpo policiaco: Melquiades, un hombre mayor que bien podría ser su padre, debido a su edad, un asunto que toma forma cuando se va exponiendo la forma en que ambos interactúan: tienen un trato más estrecho que el que se limita al simple compañerismo o camaradería de trabajo.

Melquiades es un policía experimentado que adopta a Lupe como su compadre y aprendiz, en una corporación policiaca donde el riesgo y la corrupción están a la orden del día. Entre ambos la relación es de confianza, y el protagonista se apoya en su compinche para asesorarse hasta en las tareas más elementales.

Pese a estas circunstancias hay una diferencia fundamental entre los dos personajes. Lupe Esparza es un policía joven y esperanzado en que se pueden hacer las cosas de la forma correcta. Melquiades aparentemente es honesto, por lo menos hasta que se revela que traiciona a su hijo adoptivo. La relación entre ambos se va desgastando hasta que culmina en una traición por parte del mayor, y una venganza por parte del menor.

La confianza ciega y la paternidad se torna en una insaciable sed de venganza, en la descomposición institucional y social de las que ya se ha hablado en líneas anteriores.

Y es que la adopción es aceptada por Lupe hasta que la camaradería y la pérdida de la figura paterna de Melquiades es descompuesta por el engaño de Melquiades. La traición del padre postizo de Lupe se transmuta cuando él mismo se convierte en padre, en proveedor y protector. Se busca la venganza por la traición y, al mismo tiempo, por el ideal de proteger y proveer como padre de un recién nacido.

Lupe, nuestro principal protagonista, es capaz de matar por proteger a su descendencia luego de ser traicionado por el que fue su padre en la profesión. La relación de protector y protegido juegan un rol fundamental.

Otra relación que se vuelve compleja conforme avanza la película es la de Doroteo, apodado Iguana, que es reclutado desde joven por la delincuencia. Es un joven originario de un barrio pobre de la zona metropolitana de la capital del país, que en un aparente abandono encuentra en la banda de secuestradores una actividad para colaborar con ellos, además de algo cercano a una relación familiar, pese a que es maltratado dentro de dicho círculo.

Cuando Doroteo, joven de personalidad retraída, tiene la tarea de cuidar, alimentar y amedrentar a la víctima de un secuestro perpetrado por la banda de delincuentes a la que sirve, se va formando una relación cada vez más cercana entre los dos, primero cuando la víctima, un hombre que bien puede pasar por el padre de un adolescente, comienza a hablarle sobre fútbol, un tema que evidentemente interesa a ambos, y luego con conversaciones dispersas que en un momento dado brincan los límites de lo que deberían hablar dos personas en su situación y circunstancia.

Y es que al estrecharse la relación entre ambos, el secuestrado, que ni siquiera tiene un rostro, va adoptando de cierta forma a Iguana. Pregunta por sus intereses y conversa con él, algo que no hace nadie más a lo largo de la película. Esta relación se torna interesante cuando desemboca en un cambio de bando del joven y un intento de ayudar al secuestrado. Al final, la relación que se gesta entre los dos es casi paternal dadas las implicaciones que tiene al final en la vida de Doroteo y de la película misma.

En medio del caos, en una historia de secuestro que sirve como pretexto para exponer temas como la corrupción institucional, la impunidad, la violencia desmedida y la descomposición social del México de comienzos del siglo XXI, las relaciones paternas, de autoridad y de camaradería resultan un pequeño viso de esperanza.

Doroteo salva su vida y el secuestrado se gana la empatía del joven, Lupe reprende y salva a dos niños, y aunque al final es traicionado por su pareja policiaca, esta relación resulta ser un resquicio de que quizá lo único que se tiene

en medio de la podredumbre son las relaciones humanas que se pueden gestar. El ya no tan joven Iguana que se hace boxeador es el ejemplo: al final obtiene su redención y es el único que se puede considerar salvado por alguien.

4.3.5 Conclusión

Podría pensarse que *Días de gracia* es una película que cae en el efectismo y en la utilización de escenas sangrientas sin justificación. No obstante, la violencia se desborda pero no es gratuita, puesto que es más bien fiel a lo que ocurre en la zona metropolitana del país, donde el crimen es asunto de todos los días, aunado a los cuerpos policiales que en muchos de los casos son ineficientes y corruptos, además de que existe un clima de agresión y descomposición social generalizadas.

A pesar de que la película tiene una clara influencia del cine comercial estadounidense, es evidente que también existe la intención de dar matices a los personajes, pues hasta el criminal novato como el Iguana es capaz de cometer actos atroces, y donde el justiciero más recto tiene su lado implacable y violento.

Asimismo es conveniente incluirla, aunque con reservas, como una continuación de lo que etiquetamos como “cine negro”, ya que se reúnen dos de los elementos clave del género: hay un justiciero implacable, de códigos y de personalidad ambigua. Además de que el desarrollo de la película es una especie del rompecabezas común de las historias que tratan algún tema policial de la forma más clásica: existen crímenes, personajes y hallazgos que dan forma a la trama de la película para que al final ésta se resuelva con piezas que encajan justo hasta el desenlace.

Días de gracia es violenta, cruda y realista. Expone algunos de los principales problemas que México padece: inseguridad, impunidad, corrupción, violencia generalizada y falta de credibilidad en las instituciones encargadas de salvaguardar la seguridad y la justicia.

La forma en que se presenta la violencia, el secuestro y la inseguridad se exponen de forma cruda, sin censura ni concesiones, aunque no llega a mostrar imágenes explícitas y muchas de las escenas son de atmosferas antes que de impacto visual.

El crimen y la impunidad son mostrados incluso de una forma que podría calificarse de denuncia, debido a la forma con la que se muestra la corrupción en la policía, en los sectores empresariales y en la población de todos los estratos sociales. Si bien no se descubre el hilo negro, se muestra de forma novedosa, debido a la estructura que posee la historia, algunos de los problemas que aquejan al país en la primera década del presente siglo.

4.4 *Heli* (2013) o “el crimen incrustado en todos los niveles”

La violencia desatada con la guerra contra el narcotráfico emprendida por el presidente Felipe Calderón trajo consecuencias que hasta nuestros días se siguen padeciendo en todo el país. Sin embargo, los primeros años de dicha afrenta se caracterizaron por dosis de violencia mediática extrema en todo el territorio nacional. *Heli* (2013) es hasta cierto punto un reflejo de lo que esta guerra significó para muchas familias mexicanas que terminaron pagando altos costos derivados de los enfrentamientos entre cárteles, militares y policías. Todos contra todos en un baño de violencia y sangre sin control.

Campos semánticos: En este punto se identifican nombres conceptos que se conciben como opuestos dentro de la película.

Heli ↔ Beto

Valores ↔ Violencia

Instituciones ↔ Criminalidad

Supuestos:

- Heli es un joven que se ve inmiscuido en la violencia en contra de su voluntad, ya que esta permea en toda la sociedad.
- La pérdida de los valores puede desembocar en la violencia desmedida con todo y sus consecuencias.
- Las instituciones no son un contrapeso al crimen, ya que éstas terminan por permearse de él en todos los niveles.

Categoría en la que entra le película:

La película *Heli* entra dentro de lo que el crítico Jorge Ayala Blanco, citado en capítulos anteriores, llama “Nuevo Cine Mexicano”, en el sentido de que en este se otorga prioridad a la visión del autor sobre la espectacularidad. Esto sin dejar de lado que el tema del crimen es inherente a la película.

Personificación:

Amat Escalante es un director que creció en Guanajuato, por lo que conoce la región que expone en la película. Sus películas se caracterizan por el realismo que permea en cada una de ellas, así como por temas recurrentes: violencia y familias disfuncionales. Está claramente influido por uno de los directores mexicanos más destacados de los últimos años: Carlos Reygadas. Sus películas han recorrido diversos festivales internacionales, y *Heli* ganó el premio a mejor dirección en el Festival de Cannes de 2013.

Esquema textual de la película:

Personajes:

Heli: Joven que ronda los 20 años, recién casado y bajo nivel de estudios, trabaja como obrero en el sector automotriz, callado y retraído, jefe de una familia provinciana de bajos recursos.

Estela: Adolescente que es hermana de Heli, estudiante de secundaria, lleva la rutina de una niña de provincia normal de su edad, es novia de Beto, un militar novato.

Beto: Militar novato de 17 años, con entrenamiento militar, novio de Estela, valiente, cariñoso, ambicioso.

Sabrina: Esposa joven de Heli, es mamá de un recién nacido, está alejada de sus padres, cariñosa, funge como madre de toda la familia de Heli, sueña con estudiar para ser enfermera.

Evaristo: Padre de Heli, de aproximadamente 50 años, trabajador, vive con sus hijos, su nieto y su nuera.

Mundo diegético:

Poblado del centro de México: La película se desarrolla en el estado de Guanajuato, en un municipio pobre del que se desconoce el nombre, caracterizado por amplios campos y cerros.

Casa de Heli: Es una casa pequeña típica de los municipios pobres de provincia, si bien es de cemento y ladrillo, puede percibirse como una obra negra, sin terminar. Es evidente que la familia que vive en esa casa es de bajos recursos económicos.

Planta automotriz: Es el lugar en el que trabaja Heli, aparentemente es una planta construida con inversión extranjera, en específico japonesa. En los extras de la película el director dice que la planta en la que se filmó es de la empresa General Motors, ubicada en Silao, Guanajuato.

Casa de los torturadores: Casa de cemento, pobre y sin muebles, donde sólo hay una televisión de alta definición y una consola de videojuegos.

Música: La película no tiene música por sí misma, sólo aparece en algunos casos en los que la música suena como consecuencia de lo que ocurre en las escenas. En una escena en el automóvil suena una canción del grupo *Los pasteles verdes*,

misma que se retoma en los créditos finales. También destaca la música que se escucha durante la tortura, que no es más que el ruido proveniente de un videojuego con el que se entretienen los torturadores al mismo tiempo que se realizan las acciones.

Mundo no diegético:

Cámara: La cámara es objetiva, destacan los planos abiertos cuando se muestran los paisajes, algo que es recurrente a lo largo de la película, además de que siempre hay una intención del fotógrafo por mostrar composiciones cuidadas, la iluminación destaca por haberse realizado con luz natural.

Sinopsis:

Heli es un muchacho pobre que vive en un pueblo del estado de Guanajuato junto con su esposa, su hijo, su hermana y su padre. Es una típica familia de las regiones rurales de México, donde los integrantes estudian y trabajan como cualquier persona, solamente que ellos están en medio de la guerra contra el narcotráfico que marcó la primera década del siglo en México.

Estela, hermana menor de Heli, se relaciona sentimentalmente con Beto, un novato de los cuerpos policiales del estado, quien roba un paquete de droga incautada por el ejército y lo esconde en la casa de su novia. Tras estos hechos, Heli encuentra la droga robada y la tira. Craso error, pues ahora los cárteles y el ejército aplastarán con todo el peso de la violencia a toda la familia y a Beto, con tal de recuperar el paquete y de dar un escarmiento a quien se ha metido con la mercancía del crimen organizado.



Andrea Vergara (Estela) en la portada de la película. Foto tomada de: <https://es.unifrance.org/pelicula/36281/heli#&gid=2&pid=1>

Proposición:

La violencia en *Heli* se desborda en dos sentidos: en la crudeza con la que se muestran los crímenes, y en los niveles en los que se presenta, es decir, desde la violencia particular del ambiente familiar, hasta la violencia y el crimen que se desata en todos los niveles institucionales: la policía, el ejército, la procuración de justicia. Hay una violencia ciega que permea todo el sistema, dejando a los ciudadanos completamente impotentes ante una guerra entre cárteles.

- La violencia y el crimen terminan por manchar a una familia común y corriente de un municipio pobre y lejano del México capitalino. Una serie de circunstancias terminan por meter a un joven trabajador en un problema de cárteles de la droga, ya que el sistema entero orilla a ello.
- La violencia desatada entre cárteles e instituciones corruptas y deshumanizadas genera miedo en toda la población, siendo una de las principales consecuencias de la guerra contra el narcotráfico desatada en la primera década del siglo mexicano.
- El sistema entero es corrupto y criminal, por lo que la violencia, lejos de encontrar un freno en las instituciones de seguridad y de justicia, se ve exacerbada cuando éstas no funcionan.

4.4.1 El crimen o el cruce de la línea amarilla

En el imaginario popular se sabe, o se supone, que en cada escena del crimen la policía coloca una banda plástica color amarillo para indicar que la gente común, la que no está implicada en el caso, tiene una línea que no se debe cruzar. La marca es un límite entre los ciudadanos de a pie y los policías y ladrones. En *Heli*, esta línea divisoria no existe; el mundo del crimen salpica a toda la población, sin importar edad, sexo, ocupación o códigos morales.

Todo lo ocurrido en la película se ubica en Guanajuato, una entidad que al igual que la mayoría de todo el país se vio afectada la guerra contra el narcotráfico

emprendida por Felipe Calderón a partir del 12 de diciembre de 2006¹⁸⁴, tan solo unos días después de haber tomado posesión como presidente de México, en una revuelta que dejaría un aproximado de 121 mil 683 millones de muertes violentas, según cifras oficiales¹⁸⁵.

Al ser un estado ubicado en la parte central de México, Guanajuato sufrió los estragos de dicha guerra. Lo que acontece en *Heli* es en un municipio pobre asediado por la presencia de cárteles de la droga, el ejército y la policía. Cuando se une la pobreza con un mundo criminal que no concede límites, es cuestión de tiempo que todos, tarde o temprano, se vean familiarizados con la descomposición, la violencia y la corrupción propiciada por el negocio del narcotráfico.

Este es el caso de Heli y su familia, integrada por cinco personas: dos obreros, dos mujeres y un bebé, una organización tradicional, alejada de toda actividad ilícita, y que a pesar de ello termina por involucrarse con el mundo del crimen organizado desde el momento en el que la adolescente Estela solapa a su novio Beto en el robo de un paquete de droga decomisado por la policía, en un error que termina por costar la vida del joven ladrón, la del padre de familia, la tortura de Heli y la desaparición de la hermana del protagonista. Un noviazgo inocente y común entre adolescentes toma dimensiones catastróficas para la familia entera.

La estudiante de secundaria adolescente y el policía en entrenamiento sostienen una relación común y corriente, entre regalos, paseos, tardes de helado y música romántica. Una situación normal en unos chicos de su edad, hasta que el novato de las fuerzas del orden guarda en la casa de Estela un paquete de cocaína decomisado por el cuerpo de policía al que pertenece; el joven menor de edad, entrenado para proteger, hace uso de su posición para apoderarse de la droga de los cárteles, violando las facultades que el sistema político, económico y social le

¹⁸⁴ Expansión, “10 momentos que marcaron la presidencia de Calderón”, noviembre de 2012, dirección electrónica: <http://expansion.mx/nacional/2012/11/26/10-momentos-que-marcaron-la-presidencia-de-calderon>, acceso: 4 de abril de 2017.

¹⁸⁵ Proceso (Julio de 2013). “Más de 121 mil muertos, el saldo de la narcoguerra de Calderón: Inegi”, julio de 2013, dirección electrónica: <http://www.proceso.com.mx/348816/mas-de-121-mil-muertos-el-saldo-de-la-narcoguerra-de-calderon-inegi>, acceso: 4 de abril de 2017.

confiere mediante el consenso referido por Weber y citado en capítulos previos¹⁸⁶. En este caso, la policía se brinca las reglas demarcadas y sirve como vínculo entre la familia y el mundo del crimen.

La línea entre el mundo del crimen y la vida normal se desvanece, el ejército y la policía le siguen la pista al paquete robado. Entran a la casa de Heli, y con una violencia exacerbada asesinan al padre de familia, matan sin piedad a la mascota de Estela y se la llevan junto con Beto y Heli. La muerte del padre y el colapso de la vida familiar son un daño colateral en un campo de batalla entre narcos, militares y policías.

Esta línea divisoria entre el mundo del crimen y la vida normal también se ve cruzada en otro momento clave de la película: la escena de la tortura de Heli y Beto, quienes luego de ser capturados por la policía son entregados a los que serán sus verdugos.

El crimen se desborda cuando los torturadores no son criminales comunes y corrientes, no tienen la apariencia del narcotraficante vestido con ostentosas camisas de seda, cadenas de oro ni sombreros de alta calidad. No. Los verdugos son muchachos que no rebasan los 20 años, que viven con su madre (quien está consciente de lo que hacen sus retoños), que son aficionados a los videojuegos y que además son vistos por niños de alrededor de 10 años, quienes son capaces de presenciar, sin inmutarse, cómo le queman los genitales a una de las víctimas de la tortura.

Con los torturadores jóvenes vistos en acción por los niños, se demuestra que la guerra del narcotráfico no tiene línea que divida al mundo del crimen con el vecino que en apariencia lleva una vida normal. En parte, esto se debe a que existe la certeza de que quien lleva el mando del orden no actuará, hay una garantía de

¹⁸⁶ Weber, Max, *Sociología del poder: los tipos de dominación*, España, Alianza Editorial, 2007, pp. 14-16.

impunidad ante el poder que se entiende en un primer nivel, como menciona Foucault: el del ejército, la policía y la justicia¹⁸⁷.

Esta espantosa realidad que alcanza hasta el más inocente es estremecedora para el espectador en el momento en el que los policías se llevan a Estela, quien dura días desaparecida y regresa a casa embarazada y notablemente trastornada. Fue violada y maltratada, una vida inocente fue desgarrada en la película, como otras tantas lo han sido en los últimos años de esta oscura realidad mexicana.

4.4.2 La violencia desbordada

El uso de la fuerza pierde sus límites cuando el mundo del narcotráfico es el que la efectúa. La violencia se desborda.

En este sentido se puede afirmar que la violencia se utiliza como una forma de dominación. Retomando una de las premisas dadas en capítulos anteriores, podemos decir que la violencia es una forma de marcar el orden existente, convirtiéndose en un sistema significativo, en un lenguaje¹⁸⁸.

En la última década, los métodos del narcotráfico para intimidar a los cárteles rivales y a las autoridades se han hecho públicos porque de eso se trata, de mostrar músculo en una carrera por demostrar quién puede ser más cruel, más valiente y despiadado.



Armando Espitia (Heli) es amedrentado por un policía. Foto tomada de: <https://es.unifrance.org/pelicula/36281/heli>

Entre las múltiples formas para demostrar que nunca se puede ser lo suficientemente violento se encuentran las decapitaciones, las mutilaciones, los mensajes amenazantes en forma de mantas,

¹⁸⁷ Foucault, Michel, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, España, Siglo XXI, 2012, p. 76.

¹⁸⁸ Devalle, B.C., Susana Compiladora, *Poder y cultura de la violencia*, México, El Colegio de México, Centro de estudios de Asia y África, 2000, p. 22.

la disolución de los cuerpos en ácido, la incineración y el uso de fosas clandestinas sin importar si las víctimas están vivas o muertas. Toda una abominable colección de crueldades.

En *Heli* se muestran sólo algunos métodos de los muchos que se utilizan. La tortura que se muestra en pantalla: los azotes con madera y la incineración de los genitales, es un método usado por el narcotráfico. En diciembre de 2007, el cuerpo sin vida del cantante grupero Sergio Gómez Sánchez, vocalista del grupo K-Paz de la Sierra, fue encontrado a unos kilómetros de la capital del estado de Michoacán. De acuerdo con una nota periodística, el cadáver presentaba “golpes en el pecho y abdomen, tenía el rostro inflamado, quemaduras con una sustancia que aún no ha sido identificada y huellas de haber sido estrangulado.”¹⁸⁹ La película de Amat Escalante baila con la realidad del país.

Tras la tortura, Beto, el policía novato, muere y su cuerpo es colgado en un puente peatonal a plena luz del día junto con una manta con mensaje de advertencia a un grupo criminal rival. Con el narco nadie se mete o pagará las consecuencias, es lo que se muestra en el mensaje.

En una guerra sin cuartel, es claro que tarde o temprano se cumplirá el dicho que dicta que “el que a hierro mata, a hierro muere”, pues los policías que se llevan secuestrada a Estela y que entregan a Heli y a Beto a los torturadores aparecen tiempo después decapitados. Las cabezas de los verdugos iniciales salen en el noticiario con una inquietante naturalidad.

La decapitación y el narcomensaje se hacen presentes como en la realidad regida por una especie de rituales de demostración de poder. El cronista Sergio González Rodríguez recuerda que “la usanza de las decapitaciones en México se atribuye a la influencia de los narcotraficantes de Colombia, que, desde años atrás,

¹⁸⁹ La Jornada, “Comando armado secuestra y asesina a Sergio Gómez, vocalista de K-Paz”, diciembre de 2007, dirección electrónica: <http://www.jornada.unam.mx/2007/12/04/index.php?section=politica&article=017n1pol>, 2 de noviembre de 2017.

comenzaron a estar en México e impusieron un trasfondo estético-ritual en el derramamiento de la sangre¹⁹⁰”.

Lo mencionado por González citado en el párrafo anterior es una especie de ritual que quebranta toda definición, y coincide con lo que Lacan atribuye a una tendencia natural del hombre a la violencia, como una “intensión de agresión y como imagen de dislocación corporal¹⁹¹”. Al mismo tiempo puede desembocar en la agresión, que como hemos visto trasgrede incluso la violencia, en forma de la crueldad y destructividad innatas al ser humano, tal como lo describe Erich Fromm¹⁹².

4.4.3 Corrupción y quebrantamiento del sistema

La guerra contra el narcotráfico no sólo significó sangre y dolor, sino también la descomposición de una sociedad invadida por el miedo a terminar siendo uno de los acostumbrados daños colaterales.

Y es que este miedo también fue magnificado por la descomposición de las instituciones, donde la población de a pie tenía argumentos de sobra para desconfiar de la autoridad, muchas veces coludida con los grupos criminales. La corrupción terminó por aumentar el sentimiento de desprotección de la sociedad. Todo esto se puede observar en *Heli*, ya que se muestran múltiples formas de corrupción que invariablemente desembocan en la descomposición social.

La corrupción es latente en los mandos policiacos, castrenses y de procuración de justicia. El crimen es perpetrado por las instituciones que fueron creadas para proteger y hacer justicia, transgrediendo tanto en lo moral como en lo jurídico.

En *Heli*, los cuerpos policiales y del ejército están claramente coludidos con el crimen organizado. Para ello basta ver cómo fue robado el paquete que desata la

¹⁹⁰ González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*, España, Anagrama, 2011, p.54.

¹⁹¹ Lacan, Jacques, *Escritos 1*, España, Siglo XXI, 1995, p. 96.

¹⁹² Fromm, Erich, *Anatomía de la destructividad humana*, España, Siglo XXI, 2004, p. 17.

desgracia. La cocaína que roba Beto proviene de un lote decomisado por las fuerzas del orden, presentado ante la prensa con bombo y platillo.

Si bien el paquete es robado por Beto, éste ya había sido robado por alguien más, y aunque no se especifica por quién, es claro que si el policía novato sabe dónde está escondido, es porque los mismos policías o militares lo ocultaron en el lugar del que fue extraído. En este orden, se puede concluir que hasta este momento los actos criminales son cometidos por policía y ejército, y aún no pasa a ser un asunto que compete directamente a los cárteles de la droga que ha expandido su accionar como un virus.

Cuando comienza la búsqueda del paquete, las fuerzas policiales entran a la casa de la familia como auténticos delincuentes, con una violencia desmedida y sin un mínimo respeto por los derechos. Para entrar, los policías tiran la puerta y sin más preámbulo matan al padre de familia y se llevan a Estela y a Heli. Sin preguntas, protocolos ni titubeos. Todos los hechos se dan con un golpe certero que dura apenas unos minutos.

Este operativo funciona como una forma de mostrar dominio que va más allá de las facultades que otorga la sociedad a las instituciones, pues el peligro que se corre por transgredir no es el castigo jurídico, sino la muerte. Acorde con lo que refiere Slavoj Žižek en *Viviendo el final de los tiempos*, se rompe una relación de poder entre la policía y la familia de Heli, pues el poder es un trato psicológico, de convencimiento para que se obedezca, mientras que la violencia es la mera imposición por medio de la “coacción física”. No hay poder, sino una simple relación de fuerza y debilidad¹⁹³. Esta es una de las razones por las que se puede denunciar un quebrantamiento de las instituciones..

Tras el impactante golpe efectuado por la policía, ellos mismos tiran en un terreno desierto el cuerpo del padre de Heli, sin un protocolo ni respeto por las leyes. La policía actúa no en favor de las víctimas, sino por el propio beneficio que representa encontrar el que ahora sabemos que es “su” paquete. No está de más

¹⁹³ Žižek, Slavoj, *Viviendo el final de los tiempos*, España, Akal, 2012, p.398.

señalar que la misma policía entrega a Heli y a Beto a los torturadores, además de que son ellos los que se llevan a Estela. La policía no protege ni investiga, al contrario: mata, tortura y abusa de la adolescente.

El abuso y la complicidad con el crimen por parte de las instituciones también se reflejan en el amedrentamiento de la población civil por parte del ejército. Esto se expone en el momento en el que el protagonista exige la búsqueda de su hermana desaparecida. Cuando Heli reclama, días después una camioneta del ejército, más parecida a un tanque que iguala en tamaño a la casa entera, hace una visita para amedrentar a la familia. Una vez más se da una muestra de poder por medio de la fuerza, más allá de lo institucional o del acuerdo social existente entre ejército-policía y población civil.



Juan Eduardo Palacios (Alberto) es un miembro de las fuerzas del orden. Foto Tomada de: <https://es.unifrance.org/pelicula/36281/heli>

La descomposición de las instituciones no sólo se aprecia en el “campo de batalla”, sino también en el ámbito de la corbata y las mangas de camisa. Heli denuncia a los asesinos y exige que la justicia encuentre a su hermana. Sin embargo, el joven se encuentra con el peor de los obstáculos: la impunidad. Los trabajadores

encargados de la procuración de justicia le piden firmar una declaración falsa, en la que se etiqueta al padre muerto como delincuente, a cambio de emprender la búsqueda de la adolescente. La impunidad y la corrupción dejan desprotegido al joven frente a los delincuentes. Heli ahora es doble víctima, por parte de la autoridad y de la delincuencia.

Ante el desdén de las autoridades en todos los niveles, una vez que aparece Estela, quien llega sola a casa, Heli busca a los posibles delincuentes en la casa en la que tenían encerrada a su hermana, según ella recuerda. Con machete en mano entra en un cuarto en medio del campo y encuentra a una persona, a quien

golpea hasta el cansancio. No se sabe si el golpeado es el verdadero culpable, pero ante la cerrazón de las autoridades, el joven busca encontrar justicia por sí mismo. La población desprotegida se debe cuidar no sólo de los cárteles de la droga, sino de sus propios vecinos y de las instituciones que están fundadas para proteger.

4.4.4 El país que no es de las mujeres

Si bien el tema central en *Heli* son las consecuencias del narcotráfico en un poblado rural de México durante el apogeo de la llamada guerra desatada en el sexenio de Felipe Calderón, es evidente que la misoginia se hace presente a lo largo de la película, ya sea expuesta de una forma voluntaria, o bien, mediante situaciones en las que las mujeres son responsabilizadas directa o indirectamente de algunas de las problemáticas más destacadas que se dan a lo largo de la película.

Hay tres situaciones donde la misoginia y el machismo son expuestos. El trato que el joven Heli, tiene con su esposa; el papel que Estela desempeña en el noviazgo con Beto; y en la situación de acoso sexual que el mismo protagonista padece a manos de la investigadora de la policía. En estas tres situaciones, el protagonista, inmaduro y con poca estabilidad emocional, es víctima de los actos de las mujeres, aunque aparentemente la intención es querer mostrar lo contrario.

La esposa de Heli es sometida a diversas situaciones en las que el joven deja ver su posición de poder que demerita la capacidad de decisión de la mujer. En primer lugar, la joven vive en la casa de los padres del joven porque éste nunca quiso vivir cerca de la familia de ella. En cambio, ella funge como ama de casa de forma un tanto forzada, como se deja ver a lo largo de la película. Ella es violentada al ser separada de sus padres, estar a expensas de las decisiones de su esposo y someterse a situaciones de violencia intrafamiliar. Lo que aquí se expone es un caso evidente de violencia.

La situación de Estela, la hermana menor de Heli, también es un caso en el que una mujer está sometida a la misoginia y al machismo. Esto es lo que se pretende exponer, pero de forma contradictoria en la misma historia termina siendo culpada del desencadenamiento de la catástrofe que padece la familia, aunque de forma aparentemente involuntaria.

Es la adolescente quien sufre los peores abusos a lo largo de toda la película. Primero como hermana menor sujeta a los códigos impuestos por los hombres de su propia familia, con un abuso que si bien no es directo, sí es cultural y silencioso, vigilada y hasta reprimida por su hermano mayor, la mujer es sometida a los malos tratos que pueden implicar detalles tan simples y aparentemente invisibles como puede ser el hecho de no permitirle llevar una vida que en teoría debía tener alguien de su edad: con tiempo para el esparcimiento. Esto al grado de que termina siendo violentada por el hermano, quien en el extremo de la situación termina encerrándola en su habitación.

El machismo del joven protagonista, que en apariencia podría ser víctima de las circunstancias, es evidente al imponer su voluntad en lo referente a su joven matrimonio y a la relación que lleva con su hermana, quien en todo momento es violentada: al principio por su familia, después es utilizada por su novio Beto y al final sufre abuso de todo tipo por parte de los grupos criminales que son cómplices de su pareja sentimental. Además, también es utilizada en la historia como detonante de la barbarie, como el vínculo entre los grupos criminales y la inocente familia. De una forma u otra, es a la vez culpada y vejada por todos los frentes.

Esto último se hace evidente al mostrar el actuar de Estela como un acto de rebeldía. Heli actúa aparentemente por miedo, por verse acorralado ante las circunstancias. Beto actúa como militar, sus motivos no se explican, quizá es el dinero, el poder que puede implicar realizar tal acto dentro de una agrupación criminal o la presión interna. Al final paga con la vida y la tortura. Estela no actúa por un móvil fijo, y aparentemente no está interesada en el dinero ni en el poder, su motivo es solamente la rebeldía o el amor adolescente, para terminar siendo un vínculo entre la familia común y la explosión de violencia. En este sentido, se le

culpa al no otorgarle al personaje una motivación que sea fija o que pueda pensarse como determinante. A final paga con el maltrato y una violación que desemboca en un embarazo. Lo que la convierte en el personaje más castigado.

Otro de los puntos clave de la misoginia mostrada en la película es la situación retratada con la investigadora del crimen cometido contra la familia con Heli, el sobreviviente que en todo momento es presentado como una víctima de las circunstancias y no tanto como un agente activo de los acontecimientos principales. La detective Maribel, la investigadora a la que se hace referencia, es una mujer madura que en un momento adopta un papel de “policía buena”, siendo el lado amable de los representantes de la ley. Sin embargo, cuando la historia avanza, ésta seduce y acosa al protagonista. Sus insinuaciones sexuales suben de tono hasta llegar al chantaje. La mujer también es culpable en la parte de la autoridad, no es un policía corrupto o un militar que tortura, no. Es una personalidad femenina la que intenta chantajear a Heli.

La visión de los realizadores es dura con los papeles femeninos, los cuales actúan de tres formas distintas: como detonadores del desastre, como obstaculizadores de la resolución de las problemáticas o como las peores víctimas de los hechos.

De tal suerte que lo expuesto en estos párrafos se debe leer como una interpretación de la dureza con la que son tratados los papeles de las mujeres, sobre todo en situaciones gratuitas como puede serlo el caso de la policía que seduce a Heli, una escena que de forma absurda parece ser clave en un entorno donde los litros de sangre, los kilos de plomo, las decapitaciones y el olor a carne quemada y muerte están a la orden del día. En medio del horror, la crudeza y la violencia desbordada, un caso de acoso de una mujer madura a un joven resulta ser clave, algo que no admite un adjetivo que no tenga que ver con el absurdo.

4.4.5 Conclusión

Podría pensarse que el crimen y la violencia mostradas en *Heli* son consecuencia de una intención efectista del autor, que la crudeza se apegó al cine que se realiza

en México en los últimos años, un cine que destaca por la crudeza de las imágenes violentas, de la pobreza y la descomposición social que se vive en el país. Sin embargo, la película no hace más de que exponer la visión del autor de lo que el crimen organizado y la fallida política de seguridad implementada en México trajeron desde finales de 2006.

Es un hecho que el crimen organizado, con sus prácticas violentas y el acumulamiento de poder, han traído al país un cambio en la forma en la que se percibía: hay un antes y un después. El ambiente violento del país se fue recrudeciendo, y con ello, el miedo y la desconfianza en las autoridades fueron incrementando con el pasar de los años.

La crudeza con que la película *Heli* representa la realidad del país, desde el punto de vista del autor, pone sobre la mesa el tema del narcotráfico, la pobreza de la sociedad y la inoperancia de las instituciones. De ahí que resulte importante analizarla e interpretarla, pese al impacto que pueda causar.

Finalmente habla sobre un sangriento sexenio que marcó y marcará la pauta de los años que están por venir. Porque la corrupción, la violencia y la forma en la que el crimen organizado se ha incrustado en el país entero, serán temas importantes para analizar.

Es evidente que el crimen organizado lleva años operando en México, como también lo es que sus mecanismos se hayan desbordado en cuestión de métodos y códigos. La percepción que en general se tiene sobre este tema no es la misma que se tenía en los años noventa. Ahora hay miedo y en ciertos sectores hasta admiración por el privilegio de impunidad con el que marcha el crimen organizado a lo largo del país.

Los criminales son sanguinarios, no tienen códigos ni respeto por nada. Una herida fue abierta, y la sangre brota en forma de hemorragia sin control.

Conclusión

Algunos de los aspectos más destacados que se encontraron durante la investigación son las similitudes y diferencias que existen entre el cine que se realiza en territorio mexicano y en el extranjero, a pesar de pertenecer a un mismo género o entrar dentro de una misma categoría. El cine negro estadounidense es bien conocido y tiene rasgos que se identifican de inmediato, por lo que podría pensarse que el cine negro producido en México es una copia. Es por ello que uno de los principales hallazgos es que el cine nacional cuenta con sus propias historias, guionistas y actores característicos, sin olvidar ni negar que existe cierta influencia, aunque no llegar a caer en una copia.

En el caso de las películas tratadas en el presente trabajo, se puede decir que cuentan con historias propias, con una clara influencia de los acontecimientos que ocurrían en el país en ese entonces.

Es decir, se destaca que existe un diálogo entre la situación económica, política y social del país, y lo que ocurre en las pantallas de cine. Las historias se desarrollan en medios urbanos, en plena época en la que la capital del país se estrenaba como gran urbe, al mismo tiempo que México abría los brazos a los gobiernos civiles y a la inversión privada, tanto nacional como extranjera. Hay un golpe de timón en el país, la ciudad cobra importancia frente al campo, un hecho que se ve reflejado en las películas, que ahora se vuelcan a mostrar las historias y las problemáticas propias de un medio urbano.

Este diálogo entre lo que ocurre en el país y lo que se muestra en el cine, también se hace presente en lo que respecta al cine criminal posterior al 2000, donde la violencia, la corrupción y la normalización del entorno hostil y delincuencial es evidente en las dos películas más recientes que se tratan en el presente trabajo. *Heli* (2013) dialoga con la realidad de la lucha contra el narcotráfico, la desigualdad social y la debilidad de las instituciones encargadas de la seguridad ante el poderoso brazo del crimen organizado, infiltrado hasta la médula del ejército, la policía y la sociedad. En *Días de gracia* (2011) la realidad presentada

es una diferente, pero que no desentona con el clima de violencia, donde la vida diaria en la capital del país es corrupta, económicamente desigual y extremadamente violenta.

De esta forma se hace evidente que el cine negro de mitad de siglo es producto no solamente del entorno cinematográfico de la época, sino también de las circunstancias por las que atravesaba el país. De la misma forma que el cine criminal posterior al inicio del siglo XXI es un diálogo con una realidad bañada en la sangre derramada a cauda de la violencia y los crímenes que quedan impunes en medio de un sistema enfermo y corrupto.

La forma en que el crimen, la violencia y el poder han cambiado de forma exponencial desde el cine que se producía en los años cuarenta y el que se realiza en los años posteriores al 2000. El crimen ya no sólo se circunscribe a un mundo subterráneo, no son hechos aislados que se presentan en situaciones específicas y esporádicas, delimitado sólo a ciertos grupos sociales o económicos; el crimen, en medio siglo pasó de representarse como una excepción, a representarse como algo natural e incrustado en la vida diaria; se ha pasado de representar crímenes aislados a representar los delitos como un peligro latente, como una circunstancia de la que cualquiera puede ser víctima en cualquier momento, el cine refleja el clima del crimen cobijado por la corrupción y la impunidad.

La brecha de cincuenta años que separa los grupos de películas interpretadas hace más que evidente que la forma de representar los actos violentos ha dado un salto exponencial, en parte a causa de la caída de ciertos candados puestos por la censura, pero también es consecuencia de la parte de realidad con la que se alimenta el cine, las historias y la forma de representarlas.

La violencia desmedida en el cine criminal del 2000 es cruda y directa, no hay lugar para los límites, y mucho menos da paso a representar actos criminales sin cierto grado de brutalidad, puesto que los actos violentos vistos en el cine mexicano responden, en gran medida, a lo que en la vida diaria se mira en la calle,

en los noticiarios, en las películas extranjeras y, sobre todo, en internet, donde las barreras de la censura son impensables. Exponer un secuestro o el entorno de la guerra contra el narcotráfico sin crudeza podría desembocar en la burda inocencia, puesto que hoy en día las noticias nos dicen que los procesos de secuestro son despiadados y los métodos del narco carecen de todo límite.

El diálogo que se sostiene entre la realidad y el cine se da en un tono parecido al del entorno que vive el país. En la década de los cuarenta la brutalidad y el crimen despiadado estaban lejos de quedar tan expuestos como ocurre ahora.

En el cine negro de los años cuarenta la figura de quienes ejercen el poder es clara, hay un jefe al que se obedece, en las películas el jefe es respetado y los pistoleros obedecen órdenes. Hay un policía que investiga y es autoridad ante los implicados en el crimen, existe una preocupación por no ser descubiertos, razón por la cual es de suma importancia moldear el crimen perfecto antes de cometerlo. El cine de la mitad del siglo XX refleja cierto orden, incluso dentro de los bajos mundos del crimen; asunto que cambia con el cine producido después del 2000, donde no siempre se tiene claro quién manda o quién es el que tiene la facultad para ejecutar, el policía usa su mando para sacar provecho para él mismo, de la misma forma que los narcotraficantes corrompen a los cuerpos policiales, en un entorno donde el eslabón más débil termina por asesinar al más fuerte, en una especie de ley de la selva donde todos luchan contra todos en un clima de violencia y caos, justo como ocurre en el verdadero mundo criminal.

Así es como se confirma la hipótesis que dicta que si el cine negro mexicano de la mitad del siglo XX y el cine criminal de los 2000 exponen historias que dialogan con el entorno social de cada época, entonces el crimen, la violencia y la avidez de poder se han recrudecido con el pasar de las décadas.

En pocas palabras, los baños de sangre, la corrupción del sistema y la normalización de los actos criminales no nacieron por ocurrencia de un director, guionista o por una inclinación a copiar las formas de hacer películas del

extranjero; por el contrario, son un síntoma de la realidad del país representada en las salas de cine.

En la presente investigación se aporta, principalmente, la interpretación de dos pares de películas que bien pueden ser consideradas emblemáticas de la época en la que fueron realizadas, ya que en ellas se encuentran muchos de los aspectos por lo que atravesaba México en ese entonces.

Como se ha mencionado en párrafos anteriores, las películas contienen una parte de la historia y del entorno económico, político y social del país. En esto se encuentra la principal aportación de la investigación: en desmenuzar la forma en la que se desarrolla el diálogo que existe entre el cine y la realidad, ver el séptimo arte como una forma de expresar y plasmar una década o un sexenio.

Otra aportación corresponde al hecho de poner en perspectiva al cine mexicano frente al extranjero. Como se ha mencionado en diversas ocasiones, el hecho de que se aluda al cine producido en Estados Unidos cuando se utiliza el término “cine negro”, no quiere decir que México se adoleció de historias propias y que sólo se limita a copiar lo que ya se hacía en otros países. El caso de *Distinto amanecer* es un ejemplo claro, pues la película es de 1943, año en el que muchas de las producciones estadounidenses del género aún ni siquiera se realizaban.

Una situación similar es la de las películas realizadas en los años posteriores al 2000, donde si bien hay influencias del cine que se hace en otros países, muchas de las características corresponden a lo que se venía haciendo en México desde años anteriores con lo que se llamaba “nuevo cine mexicano”, que en muchas ocasiones destacó por la apertura que existía para presentar tanto escenas violentas como sexuales.

El caso de *Heli* (2013) es distinto en el sentido de que podría catalogarse como un cine de autor, aunque también es una realidad que la brutalidad que por la que se destacó sólo podría haberse hecho en un entorno de violencia como el desatado con la guerra contra el narcotráfico.

En pocas palabras, tanto el cine negro mexicano de los años cuarenta, como el cine criminal de los 2000, están dotados de características propias de la situación del cine nacional y del entorno del país en general.

La aportación de los conceptos tratados otorga una visión distinta de cada uno de ellos desde diferentes puntos de vista, los cuales son complementarios y no excluyentes. Antes que definir como si de un diccionario se tratase, se presenta una gama de colores que diversifica y enriquece los conceptos.

De la misma forma, todo lo relacionado con el contexto del país en dos momentos diferentes de la historia, en aspectos como lo económico, lo político, o lo social, ayuda a entender los porqués de muchos de los aspectos que se pueden observar en las películas interpretadas.

Fuentes de consulta

Bibliográficas

- Aguilar Camín, Héctor y Meyer, Lorenzo, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 2007.
- Aguilar García, Javier, *Organización y sindicalismo*, México, Siglo XXI, 1986.
- Aviña, Rafael, *El cine oscuro: el placer criminal: Crónicas del infierno*, México, Times Editores, 1998.
- Ayala Blanco, Jorge, *Aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1968.
- Barrales Valladares, José, *Síntesis de la historia de México*, México, Harla, 1989.
- Biskind, Peter, *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, España, Anagrama, 2009.
- Black, Gregory D, *Hollywood censurado*, España, Akal, 2012.
- Bordwell, David, *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, España, Paidós, 1995.
- Brunetta, Gian Piero, *Historia mundial del cine*, España, Akal, 1944.
- Canetti, Elías, *Masa y poder*, España, Alianza Editorial, 1983.
- Carthy, J.D. y Ebling, E.J., compiladores, *Historia Natural de la agresión*, México, Siglo XXI, 1979.
- Castells, Manuel, *Comunicación y poder*, España, Siglo XXI, 2012.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, España, Paidós Studio, 1987.
- Devalle, B.C. Susana, compiladora, *Poder y cultura de la violencia*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2000.
- Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, España, Las ediciones de la piqueta, 1979.
- Foucault, Michel, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, España, Siglo XXI, 2012.
- Freud, Sigmund, *Obras completas*, Volumen 19, Argentina, Amorrortu Editores, 1979.
- Fromm, Erich, *Anatomía de la destructividad humana*, España, Siglo XXI, 2004.
- García, Camilo, *Reflexiones sobre la violencia*, Colombia, Ecoe Ediciones, 2005.
- González Ramírez, Manuel, *La revolución social de México III. El problema agrario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

- González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*, España, Anagrama, 2011.
- Guillén Romo, Héctor, *Orígenes de la crisis en México. Inflación y endeudamiento externo (1940-1982)*, México, Ediciones Era, 2005.
- Gubern, Roman, *Historia del cine*, España, Anagrama, 2014.
- Krauze, Enrique, *La presidencia imperial: ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1996*, México, Tusquets, 2002.
- Lacan, Jacques, *Escritos 1*, España, Siglo XXI, 1995.
- Leyva, Juan, *Política educativa y comunicación social. La radio en México, 1940-1946*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Lukes, Steven, *El poder, un enfoque radical*, España, Editorial Siglo XX, 1985.
- Marcuse, Herbert, *La agresividad en la sociedad industrial avanzada y otros ensayos*, España, Alianza Editorial, 1984.
- Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, España, Ariel, 1987.
- Matamoros Durán, Mauricio Curiel de Icaza, Claudia y Muñoz Hénonin. Abel (Coordinadores). *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, México, Cineteca Nacional, 2012.
- Medin, Tzvi, *El sexenio alemanista. Ideología y praxis de Miguel Alemán*, México, Ediciones Era, 1997.
- Medina-Mora, María Elena, coordinadora, *La agresión y la violencia. Una mirada multidisciplinaria*, México, El Colegio Nacional, 2011.
- Mongin, Olivier, *Violencia y cine contemporáneo*, España, Paidós, 1999.
- Rusel, Michael, *Charles Darwin*, Argentina, Katz Editores, 2008.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1977.
- Segovia, Rafael, *La política como espectáculo. El sexenio de Vicente Fox*, México, Cal y arena-El Colegio de México, 2008.
- Solís de Alba, Ana Alicia y García Márquez, Enrique (coordinadores), *El último gobierno del PRI Balance del sexenio zedillista*, México, Editorial Itaca, 2000.
- Sennet, Richard, *La autoridad*, España, Alianza Editorial, 1982.
- Silva Herzog, Jesús, *De la historia de México 1810-1938. Documentos fundamentales, ensayos y opiniones*, México, Siglo XXI, 1984.
- Simsolo, Noël, *El cine negro: Pesadillas Verdaderas Y Falsas*, España, Alianza, 2007
- Solís Quiroga, Héctor, *Sociología criminal*, México, Porrúa, 1977.
- Sternberger, Dolf, *Dominación y acuerdo*, España, Gedisa Editorial, 1992.

- Tomas Carpi, Juan Antonio, *Poder, mercado y estado*, España, Tirant lo Blanch, 1992.
- Torres, Blanca, *Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952. México en la Segunda Guerra Mundial*, México, El Colegio de México, 1988.
- Trujillo, Iván; De la Vega Alfaro, Eduardo y Casas, Armando, *Cine mexicano entre dos siglos, reflejos de una evolución*. 57 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2012.
- Weber, Max, *Economía y sociedad, Esbozo de sociología comprensiva I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Weber, Max, *Sociología del poder: los tipos de dominación*, España, Alianza Editorial, 2007.
- Woodside, Julián / Jablonska, Aleksandra *Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: Ficción y documental*, España, Editorial Académica Española, 2011.
- Zizek, Slavoj, *Viviendo en el final de los tiempos*, España, Akal, 2012.

Cibergráficas

Bibliográficas

- Garofalo, Rafael, *La Criminología. Estudio sobre el delito y la teoría de la represión*, 1890, dirección electrónica: <http://fama2.us.es/fde/ocr/2012/laCriminologia.pdf>, acceso: octubre de 2016, La España moderna, España.
- Otín del Castillo, José María, *Psicología criminal, Técnicas aplicadas de intervención e investigación criminal*, España, Lex Nova, 2010.

Hemerográficas

- Aguilar Rivera, José Antonio, “Chiapas: la apuesta fallida”, revista *Nexos*, julio de 2001, dirección electrónica: <http://www.nexos.com.mx/?p=10054>, acceso: 28 de marzo de 2017.
- Aguilera, Margarita, “En pobreza, 28.9% de capitalinos: Coneval”. *El Universal*, 29 de octubre de 2014, dirección electrónica: <http://archivo.eluniversal.com.mx/ciudad-metropoli/2014/impreso/en-pobreza-289-de-capitalinos-coneval-127363.html>, acceso: 30 de julio de 2016.
- Aspe, Pedro, “Los orígenes de la crisis”, *Expansión*, febrero de 2009, dirección electrónica: <http://expansion.mx/economia/2009/02/06/los-origenes-de-la-crisis>, acceso: 4 de abril de 2017.
- BBC Mundo, “El primer caído por el ‘toalla gate’”, junio de 2001, dirección electrónica:

http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_1409000/1409679.stm, acceso: 2 de abril de 2017.

- Cárdenas, Jaime, “El proceso electoral de 2006 y las reformas electorales necesarias”, *Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*, dirección electrónica: <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/cuestiones-constitucionales/article/view/5787/7627>, acceso: 3 de abril de 2017.
- Castañeda, Ulises, “Cine mexicano de los 70: la década crucial”, *La Crónica*, enero de 2017, dirección electrónica: <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1004847.html>, acceso: 1 de mayo de 2017.
- Castillo García, Gustavo, “Confesos de atentados en Morelia, tres presuntos zetas, según la PGR”, *La Jornada*, 2008, dirección electrónica: <http://www.jornada.unam.mx/2008/09/27/index.php?section=politica&article=003n1pol>, acceso: 5 de abril de 2017.
- Cayuela Gally, Ricardo, “El extraño caso del candidato Fox y el presidente Hyde”, *Letras Libres*, mayo de 2012, dirección electrónica: <http://www.letraslibres.com/mexico/el-extrano-caso-del-candidato-fox-y-el-presidente-hyde>, acceso: 26 de marzo de 2017.
- Claro Álvarez, Belem y Rodríguez de la Concha, Elia Marta, “Antropología criminal en el porfiriano: las escuelas de Alphonse Bertillon y de Cesare Lombroso en México”, *Revistas UNAM*, 1999, dirección: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/eab/article/view/30761/28520>, acceso: 9 de octubre de 2016.
- El País, “Medio siglo sin Dashiell Hammett, el inventor de la novela negra”, enero de 2011, dirección electrónica: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/01/08/actualidad/1294441203_850215.html, acceso: 3 de enero de 2017.
- El Siglo de Torreón, “2011: Atentado al Casino Royale en Monterrey”, agosto de 2016, dirección electrónica: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1256231.2011-atentado-al-casino-royale-en-monterrey.html>, acceso: 5 de abril de 2017.
- Expansión, “10 momentos que marcaron la presidencia de Calderón”, noviembre de 2012, dirección electrónica: <http://expansion.mx/nacional/2012/11/26/10-momentos-que-marcaron-la-presidencia-de-calderon>, acceso: 4 de abril de 2017.
- Flores, Linaloe, “‘No me escapé. Me abrieron la puerta’, dijo ‘El Chapo’ de su fuga en 2001”, *Sin Embargo*, julio de 2015, dirección electrónica: <http://www.sinembargo.mx/17-07-2015/1417052>, acceso: 28 de marzo de 2017.

- Guerrero Gutiérrez, Eduardo, “La estrategia fallida”, revista *Nexos*, diciembre de 2012, dirección electrónica: <http://www.nexos.com.mx/?p=15083>, acceso: 5 de abril de 2017.
- González Casanova, Pablo, “50 años del PRI. El Partido del Estado. II. Fundación, Lucha Electoral y Crisis del Sistema”, revista *Nexos*, mayo de 1979, dirección electrónica: www.nexos.com.mx/?p=3334, acceso: 1 de marzo de 2017.
- Jardón, Eduardo, “La economía creció 1.9% anual con Calderón”, *El Financiero*, febrero de 2014, dirección electrónica: <http://www.elfinanciero.com.mx/economia/la-economia-crecio-anual-con-calderon.html>, acceso: 4 de abril de 2017.
- La Jornada, “Comando armado secuestra y asesina a Sergio Gómez, vocalista de K-Paz”, diciembre de 2007, dirección electrónica: <http://www.jornada.unam.mx/2007/12/04/index.php?section=politica&article=017n1pol>, 2 de noviembre de 2017.
- La Jornada, “Los años 80, la época más triste para el cine nacional; no había ningún apoyo: Pelayo”, diciembre de 2014, dirección electrónica: <http://www.jornada.unam.mx/2014/12/15/espectaculos/a14n1esp>, acceso: 3 de mayo de 2017.
- Larrosa Haro, Manuel; Bautista Contreras, Salvador y Guerra Díaz, Yanelly, “Elecciones y partidos en México 2000. Estadísticas electorales de las elecciones federales del año 2000”, *Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*, dirección electrónica: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3178/15.pdf>, acceso: 25 de marzo de 2017.
- Loaeza, Soledad, “Todo presidente pasado fue mejor”, revista *Nexos*, septiembre de 2016, dirección electrónica: <http://www.nexos.com.mx/?p=29602>, acceso: 24 de marzo de 2017.
- Martínez, Regina, “Abandonan 35 cadáveres frente a centro comercial en Veracruz”, *Proceso*, septiembre de 2011, dirección electrónica: <http://www.proceso.com.mx/281919/abandonan-35-cadaveres-frente-a-centro-comercial-en-veracruz>, acceso: 5 de abril de 2017.
- Nexos, “Financiamiento político ilegal: Pemex Gate y Amigos de Fox”, revista *Nexos*, abril de 2006, dirección electrónica: <http://www.nexos.com.mx/?p=11863>, acceso: 2 de abril de 2017.
- Oscura Gutiérrez, Siboney, “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”, *revista Cultura y representaciones sociales*, septiembre de 2011, dirección electrónica:

<http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>, acceso 1 de mayo de 2017.

- Ornelas Delgado, Jaime, "La economía mexicana en el gobierno de Vicente Fox (2000-2006)", revista *Aportes de la Facultad de Economía BUAP*, 2007, dirección electrónica:
<http://www.eco.buap.mx/aportes/revista/34%20Año%20XII%20Número%2034,%20Enero-Abril%20de%202007/08%20La%20economia%20mexicana%20en%20el%20gobierno%20de%20Vicente%20Fox%202000-2006-Jaime%20Ornelas%20Delgado.pdf>, acceso: 27 de marzo de 2017.
- Petrich, Blanche, "Ganar la elección en 2000 'único' logro de Fox: EU", *La Jornada*, febrero de 2011, dirección electrónica:
<http://www.jornada.unam.mx/2011/02/12/index.php?section=politica&article=002n1pol>, acceso: 2 de abril de 2017.
- Proceso, "Más de 121 mil muertos, el saldo de la narcoguerra de Calderón: Inegi", julio de 2013, dirección electrónica:
<http://www.proceso.com.mx/348816/mas-de-121-mil-muertos-el-saldo-de-la-narcoguerra-de-calderon-inegi>, acceso: 4 de abril de 2017.
- Tonkonoff Costantini, Sergio E., "Las funciones sociales del crimen y el castigo. Una comparación entre las perspectivas de Durkheim y Foucault", revista *Sociológica* de la Universidad Autónoma Metropolitana, septiembre/diciembre de 2012, dirección electrónica:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305026759004>, acceso: noviembre de 2017.

Artículos

- Asociación Nacional Revolucionaria Gral. Leandro Valle, dirección electrónica:
<http://www.pri.org.mx/generalleandrovalle/historia.aspx>, acceso: 1 de marzo de 2017.
- Bordwell, David, *Curriculum vitae*. Disponible en:
<http://davidbordwell.net/cv.php>, acceso: 16 de octubre de 2017.
- Cineteca Nacional, "Medalla Salvador Toscano 1986 al mérito cinematográfico Roberto Gavaldón Leyva", 1986, dirección electrónica:
<http://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST1986.pdf>, acceso: 19 de noviembre de 2017.
- Festival internacional de Cine de Morelia, "El Cine Negro Policiaco Mexicano de la Época de Oro", octubre de 2014, dirección electrónica:

<http://moreliafilmfest.com/inicia-ciclo-el-cine-negro-policiaco-mexicano-de-la-epoca-de-oro/>, acceso: 20 de marzo de 2017.

- Festival Internacional de Cine de Morelia, “Noir Mex: El cine negro mexicano”, junio de 2016, dirección electrónica: <http://moreliafilmfest.com/noir-mex-el-cine-negro-mexicano/>, acceso: 26 de marzo de 2017.
- Fonoteca Nacional, “Raúl Lavista”, *Audio del día*, 28 de noviembre de 2014, dirección electrónica: <http://fonotecanacional.gob.mx/index.php/113-audio-del-dia/1590-audio-del-dia-raul-lavista>, acceso: 19 de noviembre de 2017.
- Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, “*Directores del cine mexicano*”, *Cine mexicano*, dirección electrónica: http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/julio_bracho.html, acceso: 1 de noviembre de 2017.
- Real Academia Española, “Diccionario de la Real Academia Española”, dirección electrónica: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>, acceso: octubre de 2016.
- Sánchez, Clara, “Everardo Gout presentará Días de gracia en Cannes”, *Festival Internacional de Cine de Morelia*, 16 de mayo de 2011, dirección electrónica: <https://moreliafilmfest.com/everardo-gout-presentara-dias-de-gracia-en-cannes/>, acceso: 30 de octubre de 2017.
- Secretaría de Defensa Nacional, *Escuadrón Aéreo 201*, dirección electrónica: http://www.sedena.gob.mx/pdf/ventana_filipinas.pdf, acceso: 24 de marzo de 2017.
- Vásquez, Rocca Adolfo, *Freud y Kafka: Criminales por sentimiento de culpabilidad. Crueldad, neurosis y civilización*, 2014, dirección electrónica: http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v8/PDFS_1/TEXTO%20POLIETICAS%202%20ERRANCIA%208.pdf, acceso: octubre de 2016.
- Zurita González, Jesús; Martínez Pérez, Juan Froilán; Rodríguez Montoya, Francisco, “La crisis financiera y económica del 2008. Origen y consecuencias en los Estados Unidos y México”, *El Cotidiano*, UAM Azcapotzalco, 2009, dirección electrónica: <http://www.redalyc.org/pdf/325/32512739003.pdf>, acceso: 4 de abril de 2017.

Informes

- Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social. “Reporta Coneval cifras actualizadas de pobreza por ingresos 2006”, 2007, dirección electrónica: <http://www.coneval.org.mx/rw/resource/coneval/prensa/989.pdf>, acceso: 28 de marzo de 2017.
- Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, “Informe de pobreza en México 2012”, 2012, dirección electrónica:

http://www.coneval.org.mx/Informes/Pobreza/Informe%20de%20Pobreza%20en%20Mexico%202012/Informe%20de%20pobreza%20en%20M%C3%A9xico%202012_131025.pdf, acceso: 3 de abril de 2017.

- Guerrero, Eduardo, “Atlas de la seguridad y la defensa de México 2012”, *Colectivo de Análisis de la Seguridad con Democracia*, 2012, dirección electrónica:
http://www.casade.org/PublicacionesCasade/Atlas2012/EDUARDO_GUERRERO.pdf, acceso: 1 de abril de 2017.
- Instituto Belisario Domínguez del Senado de la República, “Seguridad interior: elementos para el debate”, enero de 2017, dirección electrónica:
http://bibliodigitalibd.senado.gob.mx/bitstream/handle/123456789/3344/Reporte39_SeguridadInterior_DistDigital.pdf?sequence=1&isAllowed=y, acceso: 4 de abril de 2017.
- Instituto Federal Electoral, “Elección de presidente de los Estados Unidos Mexicanos”, dirección electrónica:
<http://portalanterior.ine.mx/documentos/Estadisticas2006/presidente/nac.html>, acceso: 20 de mayo de 2017.
- Instituto Nacional de Estudios políticos, “Discurso del presidente Manuel Ávila Camacho informando que México declara la guerra a las potencias del Eje”, *Memoria Política de México*, dirección electrónica:
<http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1942EJE.html>, acceso: 24 de marzo de 2017.
- Organización Mundial de la Salud, *Informe mundial sobre la violencia y la salud*, dirección electrónica:
http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/67411/1/a77102_spa.pdf, acceso: 13 de octubre de 2016.
- Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal, 2015, dirección electrónica:
<http://www.pgjdf.gob.mx/index.php/procuraduria/estadisticas/periodo2014>, acceso: 15 de julio de 2016.

Ficha videográfica

- *Los Sexenios, El presidente empresario* (1998), serie documental basada en la obra de Enrique Krauze. México.
- *Los Sexenios. Lázaro Cárdenas, entre el pueblo y el poder* (1998), serie documental basada en la obra de Enrique Krauze.
- *Los sexenios. La unidad nacional* (1998), serie documental basada en la obra de Enrique Krauze.

Filmográficas

Filmografía principal

- *Días de gracia* (2011)
Director: Everardo Gout.
Duración: 133 minutos.
Guion: Everardo Gout.
Fotografía: Luis David Sansans.
Música: Varios.
Con: Carlos Bardem (Víctima X), Kristyan Ferrer (Doroteo), Tenoc Huerta (Lupe), Mario Zaragoza (Melquiades).
- *Distinto amanecer* (1943)
Director: Julio Bracho.
Duración: 108 minutos.
Guion: Xavier Villaurrutia y Julio Bracho, basado en *La vida conyugal* de Max Aub.
Fotografía: Gabriel Figueroa.
Música: Raúl Lavista.
Con: Pedro Armendáriz (Octavio), Andrea Palma (Julieta), Alberto Galán (Ignacio Elizalde), Narciso Busquets (Juanito).
- *Heli* (2013)
Director: Amat Escalante.
Duración: 105 minutos.
Guion: Amat Escalante y Gabriel Reyes.
Fotografía: Lorenzo Hagerman.
Música: Lasse Marhaug.
Con: Armando Espitia (Heli), Andrea Vergara (Estela), Linda González (Sabrina), Juan Eduardo Palacios (Beto).

- *La Otra* (1946)
 Director: Roberto Gavaldón.
 Duración: 98 minutos.
 Guion: José Revueltas y Roberto Gavaldón, basado en relato de Rian James.
 Fotografía: Alex Philips.
 Música: Raúl Lavista.
 Con: Dolores del Río (Magdalena y María Méndez), Agustín Irusta (Roberto González), Víctor Junco (Fernando).

Filmografía general

- *2001: Odisea del espacio* (*A space odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick.
- *Aquí está el detalle* (1940) de Juan Bustillo Oro.
- *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu.
- *Apando, el* (1976) de Felipe Cazals.
- *¡Ay qué tiempos señor don Simón!* (1941) de Julio Bracho.
- *Barraca, la* (1945) de Roberto Gavaldón.
- *Cabalgando con la muerte* (1986) de Alfredo Gurrola.
- *Callejón de los milagros, el* (1995) de Jorge Fons.
- *Cara Cortada* (*Scarface*, 1983)
- *Carne de presidio* (1952) de Emilio Gómez Muriel.
- *Chido Guan* (1985) de Alfonso Arau.
- *Ciudad al desnudo, la* (1988) de Gabriel Retes.
- *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles.
- *Cuatro contra el mundo* (1950) de Alejandro Galindo.
- *Dalia azul, la* (*The blue dahlia*, 1946) de George Marshall.
- *Dama de Shanghai, la* (*The lady from Shanghai*, 1947) de Orson Welles.
- *Diosa arrodillada, la* (1947) de Roberto Gavaldón.
- *Elisa antes del fin del mundo* (1997) de Juan Antonio de la Riva.
- *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*, 1951) de Alfred Hitchcock.
- *Gabinete del Dr. Caligari, el* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene.
- *Gallo de oro, el* (1964) de Roberto Gavaldón.
- *Gangsters contra charros* (1948) de Juan Orol.
- *Golem, el* (*Der golem*, 1920) de Paul Wegener y Carl Boese.
- *Halcón maltés, el* (*The falcon maltese*, 1941) de John Huston.
- *Historia de un gran amor* (1942) de Julio Bracho.
- *Hombre del brazo de oro, el* (*The man with the golden arm*, 1955) de Otto Preminger.
- *Hombre sin rostro, el* (1950) de Juan Bustillo Oro.

- *Infierno, el* (2010) de Luis Estrada.
- *Macario* (1959) de Roberto Gavaldón.
- *Manos de Orlac, las* (*Orlacs hände, 1924*) de Robert Wiene.
- *Mars* (2016) de Everardo Gout.
- *Metrópolis* (*Metropolis, 1927*) de Fritz Lang.
- *Miss Bala* (2011) de Gerardo Naranjo.
- *Misterio en la noche* (*The unseen, 1945*) de Lewis Allen.
- *Monje blanco, el* (1945) de Julio Bracho.
- *Muelle rojo* (1987) de José Luis Urquieta.
- *Muerte cansada, la* (*Der müde tod, 1921*) de Fritz Lang.
- *Mujer de todos, la* (1946) de Julio Bracho.
- *Mujeres salvajes* (1984) de Gabriel Retes.
- *Naranja mecánica, la* (*A clockwork orange, 1971*) de Stanley Kubrick.
- *Noche avanza, la* (1952) de Roberto Gavaldón.
- *Noche de Calífas* (1985) José Luis García Agraz.
- *Nosferatu* (1922), de Fiedrich Wilhelm Murnau.
- *País de no pasa nada, en el* (2000) María del Carmen de Lara.
- *Paco, el elegante* (1952) de Adolfo Fernández Bustamante.
- *Palma de tu mano, en la* (1951) de Roberto Gavaldón.
- *Perdición* (*Double indemnity, 1944*) de Billy Wilder.
- *Poquianchis, las* (1976) de Felipe Cazals.
- *Quinto patio* (1950) de Raphael J. Sevilla.
- *Rebozo de la soledad* (1952) de Roberto Gavaldón.
- *Salón México* (1949) de Emilio Fernández
- *Sed de mal* (*Touch of Evil, 1958*) de Orson Welles.
- *Simón del desierto* (1965) de Luis Buñuel.
- *Suavecito, el* (1951) de Fernando Méndez.
- *Sueño eterno, el* (*The big sleep, 1946*) de Howard Hawks.
- *Todo el poder* (1999) de Fernando Sariñana.
- *Traigo mi 45* (1952) de Vicente Oroná.
- *Tres huastecos, los* (1948) de Ismael Rodríguez.
- *Tres noches de Eva, las* (*The lady Eve, 1941*) de Preston Sturges.
- *Va de nuez* (1986) de Alfredo Gurrola.
- *Víctimas del pecado* (1951) de Emilio Fernández.
- *Vida inútil de Pito Pérez, la* (1969) Roberto Gavaldón.