

The background of the cover is a dark, textured red. On the left, there is a black silhouette of a man wearing a fedora-style hat and holding a machine gun horizontally. The right side of the cover is dominated by a large, stylized splatter of red, resembling blood, which overlaps the silhouette and the text.

Rafael Aviña

GANGSTERS vs NARCOS

Cine e imaginario social: la idealización
del poder, la violencia y el dinero

Palabra de Clío



Rafael Aviña (Cocoyoc,
Morelos, Agosto 2025)

Rafael Aviña

Egresado de la licenciatura en Comunicación Social por la UAM-Xochimilco y de la primera generación de la Escuela de Escritores de la SOGEM. Ha sido investigador de la Cineteca Nacional, Filmoteca de la UNAM e integrante del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Dirigió el cine club del INBA y condujo la serie de TV UNAM: *Maravillas y curiosidades de la Filmoteca de la UNAM*. Autor del guion original del largometraje *Borrar de la memoria* (2010) dirigido por Alfredo Gurrola, estrenado en el 8º Festival Internacional de Cine de Morelia, en cuya página *web* escribe una columna semanal sobre cine mexicano: *Voz en off*.

Colaborador del diario *La Jornada* y *La Jornada Semanal*, es autor de más de 30 libros entre ellos: *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, *David Silva. Un campeón de mil rostros* –Premio CANTEM a Mejor Biografía-, ¡Aquí está su pachucote...noooo! *Una biografía narrativa de Germán Valdés, Orson Welles en Acapulco (y el misterio de la Dalia negra)*, *Mex Noir. Cine mexicano policiaco y Neo Mex Noir. De los años 60 al nuevo milenio*, *No queremos olimpiadas queremos revolución*, *Un cineasta llamado Ismael Rodríguez*, *Nuevo Cine Mexicano. Territorios de reinención: 1979-2009*, *Con D de deseo, destape, erotismo y sexo en el cine mexicano*, *Historia e histeria patria según el cine mexicano o Apandados* (junto con Ro Aves), En 2004 obtuvo el Primer Lugar en el XX Certamen Nacional de Cuento Magdalena Mondragón de la Universidad Autónoma de Coahuila. En 2013 consiguió la Mención Honorífica en el 7º Concurso Nacional de Novela Negra. En 2018 obtuvo el Premio Guerrero de Oro al Mérito Periodístico por trayectoria que otorga la red de prensa mexicana de cine. Homenajado en el marco del Festival Universitario de Literatura y Arte en 2019. Desde octubre de 2024 modera semanalmente las charlas de cine mexicano en la Cineteca Nacional.

Gángsters vs Narcos

Cine e imaginario social: la idealización
del poder, la violencia y el dinero

Rafael Aviña



“Divulguemos la Historia para mejorar la sociedad”

Gángsters vs Narcos. Cine e imaginario social: la idealización del poder, la violencia y el dinero.

© 2007, Palabra de Clío, A. C.

Insurgentes Sur # 1814-101. Colonia Florida,
C.P. 01030, Ciudad de México.

Coordinación editorial: José Luis Chong

Diseño de portada y maquetación: Patricia Pérez Ramírez

Foto de portada: *Luponini de Chicago*, José Bohr, 1935. Filmoteca UNAM.

Foto de contraportada: *Alma negra*, Raoul Walsh, 1949. Filmoteca UNAM.

Cuidado de la edición: Rafael Avíña

Primera edición: diciembre de 2025

ISBN: 978-607-8719-56-3

Impreso en Impresora litográfica Heva, S. A.

Todos los derechos reservados. Los contenidos e ideas expuestas en este trabajo son de exclusiva responsabilidad de los autores.

www.palabradeclio.com.mx

Impreso en México - *Printed in Mexico*

ÍNDICE

I. Introducción. El imaginario social a través del cine en Estados Unidos y México: la idealización del poder, la violencia y el dinero	7
Primera parte	11
II. El cine de gánsters estadounidense. La fuente primigenia. El cinema noir en Hollywood	13
III. Antecedentes, tonos, atmósferas, condiciones del cine de mafia y noir	17
IV. Las características del thriller y la Serie B.	27
V. La temática, estilo y estructura de personajes del cine negro clásico. . .	33
VI. Apuntes sobre algunas obras, figuras e instantes clave del género . . .	41
Segunda parte	79
VII. El cine negro y de gánsters en México. La abstracción de la violencia y el poder	81
VIII. Sociedad, delito y arte. Características temáticas y de estilo	89
IX. Algunas obras emblemáticas años treinta-cuarenta-cincuenta	99
Tercera parte	127
X. Las drogas y el cine	129
XI. Espaldas mojadas, el narco y la relación México-Estados Unidos . . .	137
XII. La llegada de un nuevo subgénero: el cine del narco	143
XIII. El cine del narco en el nuevo milenio y la idealización de sus personajes (cine y series)	151
XIV. Documental y narcotráfico	163
XV. Breves conclusiones.	169

Dedicatoria

A la memoria de mi querido amigo y colega Carlos Bonfil.

A la memoria de Pepe Návar, Huemantzin Rodríguez, Sergio Huidobro e Irving Torres Yllán

Para mis amados padres siempre.
Oli y Rai nunca olviden que los amo.

Gracias querida Tatiana.

Con mi admiración y agradecimiento para Vicente Leñero (†),
Huberto Batis (†) y Sergio González Rodríguez (†).

Agradecimientos

A José Luis Chong y Palabra de Clío mi agradecimiento absoluto por su confianza y respaldo.

A la Filmoteca de la UNAM por su colección de imágenes. Mi agradecimiento para la querida Antonia Rojas Ávila, Cecilia Fernanda Márquez Rodríguez, Héctor Mateo García y Eric Sebastián Olvera Enríquez por su invaluable apoyo para la gestión y selección de imágenes. Gracias.

A la querida Daniela Michel y los colegas del Festival Internacional de Cine de Morelia.

A la querida Marina Stavenhagen, Emilio Casas Bohórquez y los amigos de Cineteca Nacional.

A los queridos Luis Tovar y Jorge Caballero.

A los fieles amigos del Cine Club Viena.

A Gerardo Trueba y los compañeros del Cine Club Grillos.

Estimada Dra. María Cristina Ramírez Ramírez: gracias por su presencia.



Alma negra, Raoul Walsh, 1949. Colección Filmoteca UNAM.

I. INTRODUCCIÓN. EL IMAGINARIO SOCIAL A TRAVÉS DEL CINE EN ESTADOS UNIDOS Y MÉXICO: LA IDEALIZACIÓN DEL PODER, LA VIOLENCIA Y EL DINERO

1

El siglo xx fue el periodo de las revoluciones sociales, la exploración y los inventos. Pero también fue el siglo de la masificación del crimen, de las enormes brechas económicas y sociales y la creciente urbanización de pueblos y ciudades que arrastró entre muchas otras consecuencias positivas y negativas, el hacinamiento, la enajenación del trabajo, la industrialización y el delito. En los albores de ese nuevo siglo, dos industrias jóvenes; dos técnicas visuales en vías de trastocarse en medios de comunicación de enorme impacto social, cultural y económico corrieron en paralelo, intercambiando elementos uno del otro y encabalgándose de manera continua.

Así, en los inicios del siglo xx se popularizaron el cine y historietas y relatos *pulp* que mostraban y se beneficiaban de todo tipo de fantasías, exotismos e insinuaciones eróticas y sexuales que la miope moral de la época censuraba. Y no sólo eso, se idealizó el crimen y la violencia como una metáfora del poder y la cinematografía propuso centenares de tramas de ascenso social a través de la violencia y su brutal caída como una suerte de enseñanza moral en la primera mitad del siglo xx; no obstante a partir de los años sesenta del siglo pasado los gánsters y los criminales adquirieron un mayor vínculo con el concepto del “heroísmo”, creando con ello, antihéroes dignos de imitarse. En años subsecuentes y sobre todo en éste nuevo siglo, el delincuente, el mafioso, el sicario, el narco pareciera ser un ejemplo a seguir en una sociedad cada vez más enferma, enajenada e ignorante.

La época de la prohibición a fines de la década de los veinte del siglo pasado, resalta no tanto por la brutal crisis social que remató en el célebre *crack del 29*, sino por sus noches orgiásticas de alcohol, sexo y sangre. Una

época de *vendettas* y desmanes en la que se impuso entre muchas otras, la figura de Alfonso Capone idealizado en *Scarfacel Caracortada* (Howard Hawks, Richard Rosson, 1932) protagonizada por Paul Muni como el primer antihéroe de ese brillante cine de *gángsters* promovido por la compañía filmica Warner Brothers a lo largo de casi una década. Un cine que impondría no sólo vitalidad y adrenalina, sino una serie de carismáticos actores y personajes como el citado Muni, George Raft, Edward G. Robinson, James Cagney y Humphrey Bogart en cintas clásicas sobre el crimen organizado o *crook stories* entre las que se encuentran: *El pequeño César*, *El rey del hampa*, *Alma negra*, *Ángeles con caras sucias* o *Héroes olvidados*.

Aquellas películas siguieron encontrando eco décadas más tarde sobre todo a partir de la década de los sesenta. En los setenta y ochenta, por ejemplo, los relatos de mafias y criminales dieron pie a tramas más elaboradas, espectaculares, violentas y realistas como la saga de *El padrino* de Francis Coppola, o *Érase una vez en América* de Sergio Leone. Y en breve, esos intensos retratos estadounidenses sobre la obtención del poder y el éxito, así como el reconocimiento social nunca a través del esfuerzo y el trabajo honrado, sino por medio del crimen, de la sangre y las traiciones, llegarían a la televisión con un triunfo inusitado en series como: *Historia del crimen*, *Breaking Bad* o *Los Soprano*, trastocando a sus protagonistas en seres idolatrados y ejemplos a seguir.

2

En el caso de nuestro país, el aumento de la criminalidad, no sólo a nivel doméstico en México (raterillos de mercados y tiendas, carteristas, estafadores callejeros, ladrones de autobuses), sino a niveles mayores y alarmantes: asaltantes de Bancos y de nóminas de empresas y fábricas, ladrones de joyerías, bandas de asalta taxistas, homicidas sicópatas —los menos, no por ello, desechables—, defraudadores de cuello blanco, estafadores de alta categoría, así como los crímenes pasionales a partir de todas las edades y estratos sociales, corrían en paralelo con una urbe pulsante y un país que intentaba levantar barricadas y muros contra el crimen en la primera mitad del siglo pasado.

Una serie de condiciones sociales y culturales venían suscitándose desde años atrás para el surgimiento de un nuevo modelo genérico de cine.

Relatos urbanos que reflejaban no sólo esos distingos sociales y diferencias económicas ejemplificados en dramas de pobretones y acaudalados o en la visión filmica de mansiones y cuartuchos *cerca del cielo*. Historias en las que se veía reflejada la realidad cotidiana de empleados, secretarias, profesores, obreros, trabajadores del volante, empleadas domésticas, profesionistas, comerciantes, raterillos, prostitutas, cabareteras, estafadores, delincuentes, policías de barrio o policías científicos a la caza de delincuentes y criminales mayores o bandas delictivas organizadas.

Y con aquellos, tramas donde el alcohol, el himeneo, los ritmos musicales de moda, las pasiones eróticas y las armas blancas o de fuego, se proyectaban en diversas direcciones: de los barrios bajos de Nonoalco y la Merced, a las residencias de las Lomas y al Hotel Del Prado o Reforma. El surgimiento de un avasallante cine urbano y gangsteril con temas delictivos y policiales que había aparecido en los Estados Unidos desde mediados de los años treinta y la proliferación de dramas ciudadanos oscuros, violentos y pesimistas que involucraba tópicos de venganza, crimen y muerte enmarcados en los temas del cine negro estadounidense encontraron terreno fértil en nuestro país. Su proyección internacional y en particular en las salas cinematográficas nacionales, ampliaba aún más las posibilidades de trasladar ese nuevo y oscuro cine policial y criminal al México pre y *Alemanista*.

3

Hacia los años cincuenta en México, cuando el cine negro policiaco y gangsteril urbano empezó a decaer, aparecería una suerte de nuevo subgénero que trasladaba aquellas historias a la frontera con los Estados Unidos, idealizando el dólar, la figura del narco, el tráfico y consumo de drogas y sus bifurcaciones políticas, económicas y morales y por supuesto el personaje del jefe mafioso, el líder del narco y sus sicarios.

Tierra de nadie, espacio físico intangible, territorio de miseria y muerte, de poder y venganza, de riqueza y oropel, la frontera se trastocó en una suerte de árbol del paraíso para aquellos hombres y mujeres aferrados a un sueño de libertad económica y social con las vísceras de un lado y un nudo en el estómago allende el Río Bravo. Sin embargo, la tragedia del ilegal, del bracero, del “espalda mojada”, la pesadilla de la migra y de las faenas agota-

doras en los campos de trabajo descubrió su reflejo oblicuo y poderoso en ese espejo ilusorio de la frontera llamado narcotráfico.

La tentación del poder y la ilusión del dinero rápido; la ilegalidad de los ilegales dedicados al cultivo, la venta, el tráfico y/o el consumo de drogas, un próspero negocio que unía trágica y momentáneamente tanto a encumbrados políticos como a los llamados “burros”: niños y adolescentes utilizados como “mulas”. Por supuesto que esa cultura del narcotráfico encontró eco en un cine ultrabarato, casi subterráneo como la industria misma que describe en sus historias y a su vez, el mismo cine de Hollywood funcionó como un espejo más espectacular y glamuroso de esas mismas tramas desarrolladas no sólo en películas bajo o presupuesto regular, sino en exitosas series televisivas para el actual *streaming* que reciclaban una vez más el encumbramiento y el derrumbe de esos nuevos gánsters de finales del siglo xx asentados en el XXI con todo su poder, su dudoso encanto, su abismal ignorancia y su vulgaridad rampante, por lo general totalmente alejada de la realidad que hoy se vive en México y en la frontera con los Estados Unidos; pero sobre todo en la tristísima y violenta realidad nacional donde el narco y el Estado se han convertido en una misma razón de ser.

PRIMERA PARTE



Paul Muni. Colección Filmoteca UNAM.

II. EL CINE DE GÁNGSTERS ESTADUNIDENSE

LA FUENTE PRIMIGENIA

EL CINEMA NOIR EN HOLLYWOOD

En los albores del siglo xx, el lenguaje cinematográfico se retroalimentó con la historieta, en esencia, relatos contruidos a través de una serie de imágenes con progresión narrativa y dramática, con textos que narraban o adelantaban la acción; ya sea la voz de un narrador o de los actores con la llegada del cine sonoro, o diálogos enmarcados en “globos”. Por ello, resultó fundamental la división fílmica a través de fotogramas y sus diversos encuadres, así como los elementos de continuidad y movimientos de cámara en los que cabían disolvencias o *travellings*, ya sea por efectos ópticos, físicos, o simulados por dibujantes de historieta o por los modernos procesos digitales. Y justo al inicio de ese siglo, el *comic* adquiriría un impacto popular que pronto sería censurado por sus implicaciones sexuales.

Aventuras en tierras exóticas, lejanas e inexploradas, peligros inexpugnables, heroísmos inquebrantables, villanos repulsivos y sádicos, jovencitas en riesgo extremo de malograr su virginidad o su vida, escenarios fantásticos, hombres dispuestos a dar su vida por la humanidad o la ciencia, bondades impensadas, o en contraste: crueldad y corrupción a raudales. Así, las tramas y los temas de las noveletas *pulp* funcionaban de manera similar a los diversos géneros explotados incipientemente por el cine. Historias ambientadas en la jungla, en planetas desconocidos, en las trincheras militares, en las llanuras pobladas por indígenas estadounidenses y *cowboys*, o en los callejones solitarios apenas iluminados de ciudades arrasadas por el crimen, resultaban un equivalente a las películas de aventuras, ciencia ficción, cine bélico, *western* y los dramas policíacos-criminales, que pronto adquirirían una fisonomía muy propia, pasando por el cine de *gángsters* para convertirse poco después en policiales *noir*.

Tribus africanas enfrentadas a cocodrilos o cazadores, exploradores sumergidos a la fuerza en peroles colocados bajo el fuego de unos leños por

hordas caníbales, *pielesrojas* con los brazos en alto sosteniendo rifles, forasteros a punto de ser linchados, héroes de guerra condecorados, naves interplanetarias, cuerpos sinuosos enfundados en trajes galácticos, rubias de cabelleras y caderas espectaculares, habitaciones de hotel con persianas que dejaban entrever caprichosos haces de luces, azoteas desde las cuales se apreciaban anuncios de neón y callejones con paredes de ladrillos, imaginería erótica y desnudos simulados, asaltos bancarios, pandilleros, criminales enfrentados a la policía. Códigos de moral irreprochables donde el mal y la villanía pagaban su infortunio al igual que la traición y el crimen. Todo ello, formó parte esencial de las tramas de revistas como: *Amazing Stories*, *Doc Savage*, *Weird Tales*, *Horror Story*, *Cowboys Stories*, *Marvel Stories* que en breve darían cabida a decenas de superhéroes, noveletas o historietas heredadas de las afamadas *Dime Novels* cuyo apelativo provenía de su precio: diez centavos de dólar o sea: un *dime*, surgidas a finales del siglo XIX y que habían conseguido mantenerse al inicio de la siguiente centuria.

Con aquellos *comics pulps* de guerra, fantasía, aventuras, guerra y *western*, florecerían en paralelo otras tramas como las de: *Detective Story Magazine*, la afamada *Black Mask*, o *Spicy Detective* que aparecerían en las tres o cuatro primeras décadas de ese nuevo siglo XX, mismas que se retroalimentarían a su vez con la novela *hard boiled*, una variante brutal del género policiaco y de espionaje manejado en aquellos relatos de explotación. Como explica Javier Coma en su *Diccionario de la novela negra norteamericana* (Anagrama, 1986): “Denominación que pudiera traducirse por duro y en ebullición, aludiendo a características de la vida de los años 20, que se empleó para la nueva tendencia de novela criminal de la época por su culto a la violencia, al sarcasmo y al ritmo trepidante de la acción...”.

Y entre cuyos pioneros se encontraba nada menos que el escritor Dashiell Hammett, responsable de obras como *Cosecha roja* o *El halcón maltés* y Horace McCoy, el mismo de la novela *¿Acaso no matan caballos?*, o Carrol John Daly, creador del *detective duro*, intrínseco al género —su personaje en *Black Mask* y en varias otras novelas, se llamaba *Race Williams*—. Las tramas de estos escritores y de otros más, heredadas sin duda de la *serie negra* británica con Agatha Christie y Sir Arthur Conan Doyle a la cabeza, trasladaban los ambientes de misterio, crimen, sangre, correrías delincuenciales, prohibición alcohólica, sexualidad y amoralidad a los Estados Unidos de la época previa y posterior a la gran *Depresión* económica, a los años

de las grandes bandas criminales, así como a los tiempos anteriores a la Segunda Guerra Mundial y durante el estallido de ésta y que en poco tiempo, inundarían las tramas del incipiente *cine negro* y gángsteril

Por supuesto, habrá que recordar que el *comic* apareció pocos años antes de la invención del cine. No obstante, el desarrollo del lenguaje filmico fue decisivo para los avances de la historieta y en algunos casos, cine y *comic* coincidieron de manera sorprendente como sucedió con el trabajo del maestro Will Eisner que surge justo en los albores del cine negro y que concuerda con el estreno de la ópera prima de Orson Welles: *El ciudadano Kane*, al inicio de la década de los cuarenta. De hecho, tanto la gráfica en blanco y negro del *Spirit* creada por Eisner, como buena parte de la obra cinematográfica de Welles, se trastocaron en un modelo para armar de lo mejor de ambos universos visuales y en los cimientos de corrientes estilísticas renovadoras, como lo sería precisamente el *cinema noir* y sus historias que aún hoy en día resultan atemporales, al igual que sus ecos contemporáneos o crepusculares.

Dignos antecedentes, tanto el *comic pulp* como el *cine negro*, de un estilo y un género filmico y gráfico que aún sigue sorprendiendo y recomponiéndose, como lo muestra por ejemplo, ese extraño, fascinante y polémico experimento visual que fue *Sin City/La ciudad del pecado* (2005) y su tardía y menor secuela *La ciudad del pecado 2. Una dama por la cual mataría* (2014), co dirigidas por Robert Rodríguez y el notable ilustrador Frank Miller, más el apoyo de Quentin Tarantino, en la primera, quien ya había sacado partido de la estética y la narrativa *pulp* y *hard boiled*, en su explosivo y sangriento cóctel *neo noir* *Tiempos violentos/ Pulp Fiction* (1994).

La ambigüedad moral de sus personajes, sus caídas emocionales, la recurrencia a los traumas del pasado para mostrar las miserias personales y colectivas, sus universos nocturnos, su ritmo romántico y melancólico cercano al jazz, su impactante expresionismo y su iluminación capaz de crear ambientes inquietantes y peligrosos, aparecen no sólo en las arriba citadas, en la obra de Will Eisner, o en la de Orson Welles, sino en todo el cine negro de los años cuarenta y cincuenta y sus muestras actuales. Pero sobre todo, gravitan en ellas, los nombres de hábiles fotógrafos y cineastas que crearon un universo particular jugando con las luces y las sombras, al igual que otros estilistas del lenguaje, responsables de mundos sin redención, como serían precisamente escritores como: James M. Cain, Raymond Chandler, el propio Dashiell Hammett, o Mickey Spillane y su estilo reaccionario.

De hecho, algunas de las principales influencias de esas subtramas de *Sin City*, surgidas de la imaginación de Miller y de la imagería cinematográfica de un brillante artesano como Rodríguez, se inspiran sin suda en aquellas remotas películas de *gángsters Serie B*.



Pacto de sangre, Billy Wilder, 1944. Colección Filmoteca UNAM.

III. ANTECEDENTES, TONOS, ATMÓSFERAS, CONDICIONES DEL CINE DE MAFIA Y NOIR

Las *crooks stories* o historias de ladrones, subgénero de la *novela negra* y las tramas de capos mafiosos descansan en buena medida en la idea de las sociedades secretas y clandestinas que reunían por lo general tres condiciones esenciales: el secreto, la segregación y el juramento. Relatos que narraban las peripecias delincuenciales de grupos creadores de sus propios códigos y leyes. La necesidad de ocultar algo llevado a extremos patológicos. La exclusión que permitía separarse de la sociedad civil y finalmente, el juramento que servía para mantener en las sombras sus objetivos criminales.

La mafia como sociedad secreta y subterránea cuyos antecedentes pueden rastrearse incluso en la secta *Templaria* y sus signos de lealtad y sangre, no sólo han acaparado los titulares de todos los medios impresos y electrónicos, a su vez, dieron pie a todo tipo de relatos ficticios o verdaderos que el cine *gángsteril* de la época aprovechó. Fue precisamente ese añejo y gran cine sobre el crimen organizado que logró encabalgarse con la realidad inmediata de los años de la *Depresión económica* en los Estados Unidos.

La época de la prohibición del alcohol en la década de los veinte llevó a los Estados Unidos a apostar a una parte de su población por una suerte de nación subterránea y clandestina de licor, droga, violencia, venganzas entre grupos criminales y prostitución e idealizó entre otros criminales al temido Alfonso Capone y su imperio de Chicago: “*Soy un fantasma creado por millones de mentes*”, vociferaba hacia el final de su carrera aquel obeso e inteligente líder de la mafia que murió de una avanzada sífilis como alegoría de su vida desenfrenada y delirante.

Al Capone (Nueva York, 1899-Florida, 1947), surge como una leyenda que se confunde entre la ficción y realidad en esa moneda que gira en el aire lanzada por el actor George Raft en la clásica película *Scarface/ Caracortada* (1932) dirigida por Howard Hawks y Richard Rosson con Paul

Muni en el papel estelar. Lo mismo ocurre con John Dillinger, apasionado del béisbol, las carreras de caballos, los automóviles, el whiskey y el amor por su novia Billie Frechette. Adorado por el pueblo y por la prensa debido a sus espectaculares atracos y fugas de prisiones, John Herbert Dillinger (Indiana, 1903-Chicago, 1934), legendario y carismático asaltante de bancos en esa era de la *Gran Depresión*, se convirtió en la obsesión del ambiguo Jefe del FBI, Edgar J. Hoover y de su mejor *G-Men*, Melvin Purvis. Sus andanzas delictivas y de sus distintas bandas, así como su relación con otros gánsters célebres de la época como *Baby Face* Nelson o Frank Nitti, sirvieron de pretexto al cineasta Michael Mann para regresar a lo mejor de su filmografía en *Enemigos públicos* (2009).

De hecho, *Enemigos públicos*, resulta una suerte de homenaje emocional y recordatorio de varios relatos *noir* o anticipos de ese cine negro que se venía gestando desde la aparición del cine de gánsters, como: *Sólo vivimos una vez* (Fritz Lang, 1935), *Dillinger* (Max Nosseck, 1945), *Muerte al amanecer* (Joseh H. Lewis, 1950), o *Manhattan Melodrama* (W.S. Van Dyke, 1934) con Myrna Loy y Clark Gable, última película que *Dillinger* vio en vida. Al igual que éste, Capone, Lucky Luciano, *Baby Face* Nelson, o la célebre pareja criminal *Bonnie y Clyde*, aparecen como modelos míticos y domésticos de biografías y relatos celebratorios inspirados directamente en el más insólito *true crime*.

Todo ello, para mostrar a la urbe sitiada por el miedo, la ciudad sin ley y sin alma, criminales misóginos con complejo de *Edipo* o psicópatas, así como pandillas de jóvenes que encontraban el camino de la redención en los sermones y consejos de sacerdotes irlandeses como Pat O'Brien, en cientos de relatos cuyo clímax remite casi de manera invariable a la famosa masacre de San Valentín, ocurrida en la mañana del 14 de febrero de 1929, en la ciudad de Chicago, cuando los hombres del mafioso *Bugs* Moran recogían un cargamento de alcohol y eran sorprendidos por una patrulla de policías, en realidad criminales que victimaron con metrallas a aquellos delincuentes enviados por Capone para deshacerse de su competencia. Y a su vez, decenas de relatos acerca de asaltos a mano armada al estilo de las propias noticias que aparecían en la prensa y en la radio y que abrumaban a los dueños de Bancos y establecimientos comerciales y creaban fantasías en los ciudadanos que encontraban un escape a su triste realidad en la pantalla de los viejos cines en aquellos años.

Encapuchados, enmascarados, hombres que se cubrían medio rostro con un pañuelo y que empuñaban todo tipo de armas: revólveres, escopetas, metralletas *Thompson* y que, tras el grito de: “*¡Esto es un asalto!*”, ejercían presión psicológica, momentos de ironía, crueldad, incertidumbre, nerviosismo, e incluso de compasión, sobre rehenes que intentaban salir bien librados de una experiencia criminal como ésta. Y a su vez, un puñado de antihéroes que encontraron su clímax durante esos oscuros años del *cine negro* estadounidense que pronto encontró vasos comunicantes en otras cinematografías como la inglesa, la francesa o la mexicana. Billetes, bonos, joyas, fotografías, documentos cobrables y comprometedores. Enormes instituciones bancarias, pequeños bancos rurales, cajas de seguridad, camionetas de valores, bóvedas infranqueables, taquillas del hipódromo y más, en una suerte de tópico recurrente que el *cinema noir* convertiría en uno de sus favoritos: el asalto a mano armada y el robo bancario, valiéndose del suspenso, el cine policiaco y la más escandalosa nota roja de la época.

Dramas delincuenciales y *gángsteriles* que funcionarían como uno de los antecedentes importantes de las historias del *cine negro* clásico realizado durante los años cuarenta y cincuenta. Por supuesto, las historias de Hollywood avanzarían hacia terrenos más sensibles no exentos de baños de sangre, para dejar atrás sus hormonales relatos *Serie B* y concentrarse en el punto de vista anímico de una nueva sociedad enferma de poder. Un proceso que le llevó varios años por cierto y que cristalizaría en *Los hermanos sicilianos* (1968) de Martin Ritt, en ella, bajo el personaje de envejecido mafioso a la usanza antigua, Kirk Douglas se veía reemplazado poco a poco por burócratas elegantes. Se trata de la primera gran película del nuevo cine sobre la mafia y antecedente directo de la saga de *El padrino* que realizaría en breve Francis Ford Coppola a partir de 1972, seguida por un par de secuelas en 1974 y 1990.

Inspirado en el libro de Mario Puzo, Coppola, Marlon Brando y Al Pacino, construirían una de las obras clave del nuevo cine de *gángsters* y uno de los legados más importantes y veristas sobre el concepto de mafia que sería retomado en los filmes subsecuentes del género. La historia de *Vito Corleone* (interpretado por Marlon Brando) como cabeza de un clan brutal tuvo sin embargo un tratamiento mucho más impactante e inteligente en *El padrino parte 2* a partir de dos relatos paralelos: la sucesión en la familia por parte de uno de los hijos de aquel: *Michael Corleone* (Al Pacino)

y los orígenes del mafioso patriarca en Sicilia y después en los Estados Unidos encarnado por Robert De Niro. En cambio, *El padrino III* era la actualización del negocio de la mafia y sus consecuencias sociales y morales en la última década del siglo, en una historia ya muy lejana de aquellos añejos clásicos policiales y *gángsteriles noir* ... "Para mí, la mafia es sólo una metáfora de los Estados Unidos: se trasplantó de Europa; es una corporación capitalista que sólo busca ganancias..." (Francis Ford Coppola).

El hábil artesano Richard Fleischer contribuiría a su vez al espectro *gangsteril* de la época, con una historia sobre venganzas familiares en el ámbito de la mafia, *El Don ha muerto* (1973) protagonizada por Anthony Quinn. No obstante, resultan muchos más ilustrativas un par de cintas como *La huida* (1972) de Sam Peckinpah con Steve McQueen y Ali McGraw y *El hombre que burló a la mafia* (1973) de Don Siegel con Walter Matthau, debido a sus conceptos inmediatos y domésticos sobre los códigos mafiosos de ese momento, ambas, ejemplos de un cine negro contemporáneo y crepuscular. Como lo sería: *Erase una vez en América* (1983) de Sergio Leone impresionante retrato de la *Ley seca* y uno de los grandes documentos sobre la mafia y sus valores de lealtad subrayado por la bellísima banda sonora de Ennio Morricone.

Por su parte, Brian De Palma también se aventuró a realizar un nuevo mosaico de la época de la *Depresión económica* y el surgimiento de un líder nato como Al Capone en su estilística versión de *Los intocables* (1986), inspirada en la serie televisiva homónima de finales de los años cincuenta y de clara herencia *noir* con Robert Stack como Eliot Ness, policía verdadero y azote de las mafias de Chicago en los años de la *prohibición* (1920-1933), que al lado de sus leales hombres: *los intocables*, logró arrestar a Al Capone y se enfrentó a otros delincuentes célebres como *Lucky* Luciano o *Ma* Barker, aunque al final de sus días, Ness no pudo resolver el siniestro caso del llamado *torso killer*. Antes, De Palma había conseguido una impactante y brutal reelaboración de un clásico del *cine negro gángsteril* adaptado a los años actuales para explorar la mafia cubana de Miami en *Scarface/Caracortada* (1983) protagonizada por Al Pacino como *Tony Montana* un apolítico *marielito* quien deja atrás la pobreza de la isla caribeña para trastocarse en un poderoso mafioso latino.

Tanto *Los intocables* escrita por David Mamet, como *Caracortada* cuyo guión estuvo a cargo del polémico Oliver Stone, muestran un delirio orgiás-

tico por la violencia y la sangre como parte de ese ritual inherente a la familia. La escena de Capone (Robert De Niro) descargando su ira a batazos contra un traidor, o la célebre secuencia del mafioso descuartizado con una sierra de motor extraída directamente de *Masacre en cadena* (Tobe Hopper, 1974), así como la violentísima escena final, ofrecen un panorama del llamado Sindicato del crimen y su manera de adaptarse a los tiempos que corren.

En cambio, Leone consiguió igualar la saga de *El Padrino* con su melancólico ejercicio nostálgico sobre la lealtad de grupo; base indiscutible de la mafia a lo largo de casi cincuenta años en *Erase una vez en América*: filme que se iniciaba en un fumadero de opio ¿se trata de un *flashback* o de un sueño narcoléptico? sobre el ascenso del crimen organizado como metáfora política y social de una nación que encuentra en la ilegalidad y la violencia la base de su poder, como sucede con una buena parte de las obras maestras de aquel clásico cine *noir* como microcosmos de una sociedad hostil, traumatizada, corrupta y desilusionada de las leyes civiles que necesitó a su vez de un complejo tratamiento estilístico, una fotografía que resaltara esa visión nocturna de crimen y desesperanza y que en el cine contemporáneo adquiriría proporciones míticas con las filmografías de autores clave como Abel Ferrara, Martin Scorsese, o los hermanos Joel y Ethan Cohen.

A finales de los treinta e inicios de los cuarenta, Hollywood se oscureció. Los ideales *rooseveltianos* se ensombrecieron y las niñitas con caireles y los protagonistas de cursis historias rosas fueron sepultados por disparos de metralletas, relaciones torcidas y lóbregos relatos que exudaban fatalidad y desesperanza. El lado oscuro del estadounidense medio salió a la luz o más bien se asomó en medio de la penumbra entre balas y secreciones corporales en ese bien llamado *cine negro*, una de las etapas más creativas e insólitas en la historia de la cinematografía estadounidense definida esencialmente por su peculiar estilística y la creación de una atmósfera abigarrada, angustiante, opresiva, claustrofóbica.

Fue la crítica francesa de los años cincuenta y sesenta, entre los que se encontraba un joven Francois Truffaut y otros ensayistas filmicos de *Cahiers du Cinema*, quienes bautizaron esa suerte de subgénero estilístico con el apelativo de *cinema noir* que alcanzó su esplendor particularmente durante los años cuarenta y cincuenta, sin descontar algunos atractivos antecedentes

en la década de los treinta. Un estilo fílmico que incendió las pantallas con imágenes inquietantes y su fascinante visión del mundo, sus luces y sombras, sus reminiscencias expresionistas, sus relatos de nihilismo puro y desilusión social y sus ecos de la novela dura o *hard boiled* con personajes cínicos, amorales y solitarios.

Los filmes *noir*, poblaron de imágenes oscuras como metáfora de las intenciones de sus personajes o de los ambientes peligrosos y agresivos que enmarcaban a sus actantes: Todo ello, a través de una iluminación tendiente a destacar los claroscuros del entorno, como alegoría de las situaciones argumentales. Escenarios claustrofóbicos, haces de luz que parecían marcar a los protagonistas, iluminados también desde abajo, produciendo efectos visuales siniestros. Los técnicos del cine negro, convirtieron las calles y otros escenarios realistas en un foro fílmico y no hubo mejores maestros, que los realizadores y fotógrafos que provenían del llamado *expresionismo* alemán.

Las dantescas imágenes futuristas de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), la violenta épica de *Los Nibelungos* (Lang, 1924) y la inestable realidad y locura de *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919), o la sed de sangre de *Nosferatu* (Friedrich Murnau, 1922) parecían predecir los cambios del futuro que impondría en breve el Partido Nacional Socialista en Alemania con Adolfo Hitler a la cabeza. El estallido de la Segunda Guerra Mundial y la persecución judía por parte de los nazis provocó la huida y el exilio de miles de alemanes, varios de ellos notables artistas de la imagen, el decorado y la actuación, cineastas, guionistas, cinefotógrafos, diseñadores de arte y actores, llegaron a Estados Unidos para aplicar su visión ensombrecida de la realidad. Sus tramas de violencia y moralidad, hallazgos fotográficos, sus angulaciones de cámara, la manera en que utilizaron la luz y la escenografía para crear alegorías siniestras a través de claroscuros en producciones ultrabaratadas o su histrionismo excepcional, les permitió aportar experiencia y creatividad para sumarse a esa nueva corriente estilística valorada muchos años después.

Un caso excepcional fue el del realizador alemán Fritz Lang, como lo muestra *El vampiro de Düsseldorf M*, *el sátiro de Düsseldorf M*. *El maldito* (1931), su primera cinta sonora protagonizada por el excepcional actor Peter Lorre que emigró también a Hollywood. *M* es prácticamente un policial *noir*, quizá uno de los más importantes antecedentes de ese *cine negro* que se gestaba. En ella, se narra la desesperada persecución que lleva a cabo,

tanto la policía como el hampa, para atrapar a un depredador sexual homicida de niñas. En un ambiente brutalmente sombrío y expresionista, el filme insistía en mostrar la impotencia de la ley para detener al asesino. Incluso, los *bajos fondos* berlineses apoyaban la labor policiaca, para librarse de ese mismo acoso que obstruye su ilegal accionar cotidiano. Lang y su co guionista, su mujer Thea Von Harbou, crearon varios de los lineamientos del *thriller* y del subgénero del *psycho killer* pese a cierta teatralidad en los diálogos.

El estigma y el éxito de *M*, acompañó a Lang a lo largo de su carrera. Su cine es de hecho el de las pesadillas y la violencia ejercida sin piedad, como lo muestran algunas obras clave del *cine negro* hollywoodense: *Los sobornados* (1953) o *Tempestad de pasiones* (1952). La locura sicótica y las mentalidades anómalas con gustos sexuales retorcidos, aparecen en varias de sus cintas. Aunque nunca pudo adaptarse a Hollywood, Lang realizó en los Estados Unidos, algunos de sus filmes más despiadados, críticos y adelantados a su tiempo, como: *Sólo vivimos una vez* (1937) y las arriba citadas. Lang se inició en su natal Alemania en 1922, con obras maestras como: *Las tres luces* y *Dr. Mabuse*, centrada en un maniático delincuente, en la que establece ya, la idea de fuerzas oscuras que surgen de las penumbras, como sucede en *M*.

Junto con Lang, otros realizadores que huían de la guerra en Europa, se convertirían en los autores más destacados de la estética *noir* y sus tramas de aflicciones y pesadillas morales y criminales. Es el caso de Otto Preminger, Edgar G. Ulmer, Billy Wilder, Rudolph Maté y William Dieterle —nacidos en los dominios del extinto imperio austrohúngaro— al igual que los cinefotógrafos: Karl Freund y John Alton, el primero director de *La momia* (1932) y *Las manos de Orlac* (1935) y fotógrafo de *Huracán de pasiones* (John Huston, 1948) y el segundo, fotógrafo, de cintas como *Mala moneda* (1947) e *Incidente en la frontera* (1949) ambas de Anthony Mann. Los alemanes Robert Siodmak, Curtis Bernhardt y John Brahm, los franceses Jacques Tourneur y Jean Renoir, Anatole Litvak —ruso ucraniano— y Alexander Mackendrick, que, aunque nacido en Estados Unidos, se crio desde niño en Escocia, la tierra de sus padres y trabajaría en la industria filmica británica donde realizaría obras notables como: *El hombre del traje blanco* (1951) o *El quinteto de la muerte* (1955) y se incorporaría al cine de Hollywood con una obra insólita y excepcional que proponía otra dimensión al cine negro: la corrupción moral en los medios de comunicación: *La mentira maldita* (1957).

Todos, emigrantes europeos, incluyendo a los músicos y compositores Max Steiner (austriaco) y Franz Waxman (polaco-alemán), cuyo trabajo cinematográfico en Europa los preparó para aplicar en sus películas filmadas en Estados Unidos, múltiples elementos conceptuales y estilísticos tomados del expresionismo germano y la profundidad en las tramas y personajes, retomando el realismo poético de varios de sus obras europeas. Ese singular traslado que se fusionaba con las historias fatalistas y nihilistas de la *novela negra* y los arquetipos tomados de los escritores *hard boiled*, dio pie a singulares dramas de esa corriente filmica *noir* que haría escuela y provocaría un alud de interpretaciones posteriores y centenares de estudios críticos.

Al borde del abismo, Mientras la ciudad duerme, Los sobornados, El reloj asesino, Pacto de sangre, Laura, Traidora y mortal, son sólo algunos breves ejemplos notables de obras maestras heredadas del *cinema noir*. De hecho, fue tal el impacto de esta corriente que encontró resonancia en el cine europeo y latinoamericano, particularmente en México. Y a su vez, siguió generando distintas fases o facetas que se adecuaban a la violencia, la criminalidad y la sexualidad de épocas posteriores. Por ejemplo, a partir de los años sesenta a la fecha, se habla de un *cine negro* contemporáneo, e incluso de autores que han retomado y trastocado en un personal estilo, varios de los apuntes estilísticos y argumentales de aquel periodo para trasladarlo emocionalmente a épocas modernas como es el caso de David Mamet, Alan J. Pakula, Francis Coppola, Martin Scorsese, Curtis Hanson, Brian De Palma y Paul Schrader, autor de un soberbio estudio seminal sobre el *cinema noir*. (*)

El *cine negro*, como apunta Paul Schrader no es propiamente un género, sino que se define por sutiles cualidades de tono y atmósfera y a su vez, pertenece a un periodo históricamente específico como lo fue la *nueva ola* francesa (años cincuenta y sesenta) o el neorrealismo italiano (años cuarenta y cincuenta). Schrader establece que la corriente *noir* comprende aquellos filmes realizados en Hollywood entre 1940 y fines de los cincuenta, que describían un mundo urbano, tendiente al crimen, la corrupción y la violencia. Esto lo asienta un realizador irregular pero siempre fascinante.

* *Apuntes sobre el Film Noir*, fue publicado por Paul Schrader en la Revista *Film Comment* en 1972, aunque el ensayo fue concebido como texto de programa de mano para un ciclo de cine negro en la primera edición de Los Ángeles Internacional Film Exposition en noviembre de 1971. A su vez, la traducción del texto en español apareció como: *El cine negro*. Paul Schrader en *Primer plano*, revista de la Cineteca Nacional, año 1, Núm. 1, noviembre-diciembre de 1981, Ciudad de México.



Mientras la ciudad duerme, John Huston 1950. Colección Filmoteca UNAM.

te que escribiría varios exaltados homenajes al *cine negro*, en sus espléndidos guiones para filmes como: *Taxi Driver* (1976) y *Toro salvaje* (1980) de Martin Scorsese y *Gigoló americano* (1980) y *La marca de la pantera* (1982), dirigidas por él mismo.

La influencia que ejerció el *cine negro* en otros países puede verse claramente en obras como: *Sin aliento* (1959) de Jean Luc Godard, *Disparen contra el pianista* (1960) de Francois Truffaut, *Que la bestia muera* (1969) de Claude Chabrol, *El tercer hombre* (1949) de Carol Reed, *En la palma de tu mano* (1950) y *La noche avanza* (1951) de Roberto Gavaldón, *Distinto amanecer* (1943) y *Crepúsculo* (1944) de Julio Bracho, *Los peces rojos* (1955) de José Antonio Nieves Conde o *Muerte al amanecer* (1958) de Josep Maria Forn. Asimismo el cine negro clásico ha sido clara inspiración para filmes contemporáneos como: *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), la citada *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Cuerpos ardientes* (Lawrence Kasdan, 1981), *El cartero llama dos veces* (Bob Rafelson, 1981), *Bajo custodia* (Claude Miller,

1981), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Perros de reserva* (Quentin Tarantino, 1992), *Corrupción judicial* (Abel Ferrara, 1992), *En medio de la nada* (Hugo Rodríguez, 1992), *Seven, siete pecados capitales* (David Fincher, 1995), *El beso de la muerte* (Barbet Schroeder, 1995), *Fuego contra fuego* (Michael Mann, 1995), *Los Ángeles al desnudo* (Curtis Hanson, 1997), *Terciopelo azul* (1986) y *Sueños, misterios y secretos* (2001), ambas de David Lynch, incluyendo la teleserie *Twin Peaks* (1990) creada por él y Mark Frost, *El lado oscuro de la ley* (Ron Shelton, 2002), *El detective cantante* (Keith Gordon, 2003), *Sin City. La ciudad de pecado* y secuela (Robert Rodríguez y Frank Miller, 2005 y 2014), *La Dalia negra* (Brian De Palma, 2006), *Hollywoodland* (Allen Coulter, 2006), *El asesino dentro de mí* (Michael Winterbottom, 2010), *La pantera negra* (Iyari Wertta, 2010), entre muchas otras.

Incluso, la primera temporada de la teleserie *True Detective/ Detectives criminales* (2014), creada por Nick Pizzolato y dirigida por Cary Fukunaga y sobre tofo la teleserie de Apple TV: *Sugar* (2024 estelarizada por Colin Farrell, resultan un claro ejemplo de inspiración *noir*. Filmes y dramas para la televisión que ahondan en el homenaje retro sin descuidar las formas, el estilo, personajes y temas de obsesión, violencia, crimen y corrupción moral como muestra indiscutible de que el *cine negro* y la nostalgia por el policial *noir* continúan vigentes.

IV. LAS CARACTERÍSTICAS DEL THRILLER Y LA SERIE B.

¿Cómo, una palabra tan sencilla, un estilo tan definido y una temática tan compleja, diversa y difícil de ubicar, puede ser al mismo tiempo tan vigorosa, intensa y volátil. Y a su vez, tan distinta a otras corrientes estilísticas y subgéneros afines? El término *thriller* proviene de la voz inglesa *thrill*, que engloba expresiones como emoción y estremecimiento y cuyo vocablo, remite de inmediato a una novela o un filme de suspenso. El *cine negro*, tanto en su estructura más tradicional como en su aspecto y textura más vanguardista y propositiva, se reduce en esencia a eso: suspenso, emoción, estremecimiento. Sin embargo, el concepto va mucho más allá. La profundidad psicológica de sus personajes, el entramado social de sus historias, la disposición de los elementos escenográficos en interiores o exteriores, el uso del encuadre y de la iluminación lo trastocan en una suerte de peligroso *cóctel molotov*.

En efecto, el *noir* filmico en su concepción más depurada, sea estadounidense, francés, español o mexicano, resulta una suerte de bomba incendiaria elaborada con materiales sencillos, simples y domésticos cuyo fin no es el estallido en sí, sino la propagación de los líquidos o materiales explosivos que contiene. *El cine negro y el thriller Serie B*, por lo general, casi siempre ligados entre sí, resultan una suerte de magma que igual cristaliza en el interior de sus tramas, expandiendo su fuerza en cada encuadre y secuencia o incluso, ascendiendo de manera violenta, arrebatada e irrefrenable como lava que abrasa y calcina por el vehemente vigor de su propuesta.

Algunos cuadernillos, folletos y páginas de internet, suelen encapsular y reducir al *thriller* a género cinematográfico que en esencia es un error. Mencionan el intenso estrés que se produce en el espectador durante la proyección, el peso de la expectativa, la ansiedad, incertidumbre y suspenso, como lo muestra este collage de términos y acepciones entresacadas de

distintos portales de internet: “Se considera *thriller* a películas policíacas, de espionaje o de terror. Es decir, películas de *suspense*. El término *thriller* no forma parte del diccionario desarrollado por la Real Academia Española. El concepto se emplea con referencia al género literario o cinematográfico que se basa en la generación de *suspense*...Cómo género, el *thriller* intenta generar miedo en el receptor y conmoverlo a partir de sucesos inesperados. Por lo general, el protagonista o héroe es un personaje que genera empatía en el público: la gente (sic) por lo tanto, se preocupa por su situación en el devenir de las acciones. Los villanos, por su parte, suelen ser quienes, con sus actos, generan los hechos que producen el suspenso (el protagonista, por ejemplo, debe salvar su vida de una trampa tendida por el villano, rescatar a otro personaje que está secuestrado, etc.). El *thriller* también se caracteriza por su ritmo ágil y por las emociones que provoca su acción a través de persecuciones, explosiones y peleas. Lo habitual es que, al final de la historia, el *héroe* termine derrotando al *villano* y cumpliendo sus objetivos...”

...Concepciones sin duda muy alejadas del *thriller* en su versión más intrigante y de los relatos *noir* de bajo presupuesto, ya que las definiciones arriba citadas, se encuentran más cercanas al folletín, el melodrama y los relatos de aventuras y seriales de fórmula, próximos incluso a la telenovela.

Y es que, de la misma manera que existe en el fútbol una segunda división, en el cine sucede algo similar. En oposición a las películas realizadas con recursos superiores, apoyadas en un aparatoso despliegue publicitario y por lo general, realizadas con un reparto y un equipo creativo de primera línea, coexiste un cine *menor* en apariencia, cuyo reducido presupuesto salta a la vista en sus paupérrimos decorados, en sus cuadros de actores desconocidos en su mayoría y en muchas de las veces, en lo anómalo de sus propuestas. Ese cine de *segunda división*, conocido simplemente como películas *Serie B* por la lógica consecutiva del alfabeto, se ha convertido con el paso del tiempo, en uno de los casos más insólitos y disfrutables de culto filmico. De hecho, puede decirse sin lugar a dudas, de varias de las obras cinematográficas más relevantes y atípicas tuvieron su origen en la *Serie B* y el *thriller*, como es el caso del *cine negro* clásico.

El *thriller* es quizá uno de los géneros más populares pero también uno de los más indefinibles, ya que acepta por igual un relato de pulsión erótica, una historia de horror, sangre y ciencia ficción, un policial *noir serie B*, un exótico filme de aventuras selváticas, o una historia de muertos vivientes.

Gánsters, ladrones de bancos, asesinos en serie, ninfómanas, mujeres fatales o extraterrestres, han surcado las indefinibles fronteras del *thriller* cuyo nacimiento está enlazado a las *B Pictures* que surgieron en la década de los veinte, aunque adquirieron notoriedad durante los años treinta y cuarenta, con las películas de *gánsters* producidas por la compañía *Warner Brothers* y las historias de monstruos de la *Universal*.

Planteadas originalmente como cintas de relleno para cumplir con los requerimientos de los programas dobles y triples, éstas películas de bajo presupuesto, acabaron trastocándose no sólo en los platillos fuertes de pequeñas compañías como la *RKO*, la *Monogram Pictures* y muy en particular, la *Republic*, sino en la delicia de adolescentes y adultos, ávidos de sensaciones fuertes y de sus emocionantes seriales de aventuras que se exhibían por episodios en las matinés sabatinas y dominicales para dejar en suspenso semana tras semana a esos nuevos cinéfilos que formaban legiones para rendirles un culto muy particular.

En 1935, Herbert J. Yates, un hombre con experiencia en la rama tabacalera, fundó una de las compañías clave para el surgimiento de la *Serie B*: la *Republic*, especializada en la elaboración de seriales de todos los géneros y para todos los gustos, estelarizados por actores segundones que adquirirían cierta fama como el inefable vaquero de las praderas Roy Rogers. A Joseph Kane y B. Reeves Eason, una mancuerna de prolíficos realizadores de la empresa, se les deben dos clásicos de las matinés que entusiasmaron a nuestros padres y abuelos: *Joba, la ciudad perdida* con Barú, *el hijo de la selva* y *El imperio submarino*, seriales que hicieron palidecer a las notables aventuras de *Flash Gordon* con Larry Buster Crabbe y *Los misterios de Chandú* con Edmund Lowe y Bela Lugosi, y que sin embargo, no pudieron igualar el éxito obtenido por el popular detective de nariz aguileña *Dick Tracy* con Ralph Byrd.

No obstante, como los caminos de la *Serie B* son infinitos e interconectables, además de los seriales, los filmes de *gánsters*, los *westerns*, e incluso comedias musicales, dramas, y relatos románticos trastocados en verdaderos objetos de culto —es el caso de *El ciudadano Kane*, *Casablanca*, *El mago de Oz* o *Cantando bajo la lluvia*, por ejemplo—, el cine *B* adquirió fama en el género del terror con la brillante propuesta del guionista y productor Val Lewton, autor de notables relatos de bajo presupuesto e inquietantes atmósferas y connotaciones: *La marca de la pantera*, *Yo dormí con un zombie*,

El profanador de tumbas, que dieron oportunidad a lucimiento a artesanos como Jacques Tourner o Robert Wise, quienes en breve, se sumarían al *cinema noir*.

Inmersos en ese frágil territorio del pavor, es gracias al horror que la *Serie B* logró mantenerse con vida en los años sesenta, gracias a productores visionarios como Roger Corman, quien llevó a la pantalla los delirios de un escritor como Edgar Allan Poe en cintas como: *La pavorosa casa Usher*, *El cuervo*, *La fosa y el péndulo*, *La máscara de la muerte roja*. Corman, maestro de los filmes de bajo presupuesto filmó en tan sólo tres días *Terror oculto*, por ejemplo y responsable de títulos visionarios y atípicos como: *El hombre con la vista de rayos X*, *El viaje* o *Mamá sangrienta*, consiguió integrar efectivos cuadros de producción de donde surgirían cineastas como: Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Jonathan Demme, Monte Hellman, Dennis Hopper, Peter Fonda y Jack Nicholson, entre otros.

Los pupilos de Corman, encontraron en el horror, la fantasía, la crítica social y la protesta juvenil, un terreno fértil para criticar los excesos de un sistema reaccionario y caduco, como antes lo hiciera una buena parte del mejor y el más nihilista *cine negro* clásico de las décadas de los cuarenta y cincuenta, con obras que van de: *Muerte al amanecer* o *El cartero llama dos veces* a *Casta de malditos* o *El beso mortal*. *Easy Rider* de Dennis Hopper, por ejemplo, relato contestatario de jóvenes rebeldes y anticonformistas, puso en entredicho las estructuras morales de la sociedad en 1969, se trastocó en símbolo de una generación y en una eficaz muestra de *Serie B*. En esa línea crítica y subversiva se localiza *Bertha, ladrona y amante* de Martin Scorsese, o *Jaula Caliente* de Jonathan Demme, que encontraría eco en cintas posteriores como *Reformatorio* de Rick Rosenthal con unos desconocidos Sean Penn y Esai Morales.

Dentro del campo del horror y la ciencia ficción, la *Serie B* encontró una hábil manera de sumergirse en las paranoias sociales y políticas: todo el cine de monstruos mutantes y extraterrestres de los cincuenta como, *El mundo en peligro*, *Usurpadores de cuerpos*, *Tarántula*, *El escorpión negro*, *El hombre increíble*, *El ataque de los títeres humanos* y más. Y al mismo tiempo, consiguió desairar a la censura de la época, jugando con los excesos, la ironía y la parodia sutil, una pantalla para criticar a las instituciones y mofarse del sistema. *Escape de Nueva York* de John Carpenter, no sólo resulta un violentísimo y eficaz filme de acción por ejemplo, sino que ironiza sobre la figura presidencial, como lo hace *Salvajes en las calles* de Barry Shear, en la que

los adolescentes tomaban el poder y elegían como presidente a un ídolo rocanrolero, o la reaccionaria *Nacidos para perder* de Tom Laughlin, protagonizada por él mismo como un ex boina verde con sangre indígena, que se encarga de unos *mugrosos y violentos jipis*. Por su parte, *Carrera mortal año 2000* Paul Bartel, una farsa excesiva y brutal, enfatizaba en la deshumanización de las sociedades hiper desarrolladas, tal y como lo hace *Comiéndose a Raoul* del mismo Bartel, o *A la orilla del río* de Tim Hunter, con un muy jovencito Keanu Reeves.

Cineastas como Herschell Gordon Lewis, George A. Romero, Wes Craven, Tobe Hooper, Abel Ferrara, Brian De Palma, sobre todo en sus inicios, se manifestaron fieles a la tradición de la *Serie B*, al igual que las cintas de vampiros de los años sesenta y setenta con títulos emblemáticos como: *Martin*, *Siete vampiros de oro*, *Blacula* y *Conde Yorga, el vampiro*, que reunían temas de crítica social, racial o sexual, combinando géneros tan eclécticos como el horror, el *western*, las artes marciales y el cine adolescente. Sin embargo, nada más intenso, complejo y excepcional que aquellos trabajos que la *Serie B* impuso en los dramas de esa corriente estilística que aún hoy en día sigue siendo un modelo para armar de discusión y análisis: el *cinema noir*...

...Como la inmensa mayoría de estas obras surgieron en una época particularmente complicada y bajo los límites de una severa censura gubernamental que resguardaba la moral establecida y a su vez intentaba alentar la credibilidad en un sistema social que luchaba por salir delante de la crisis económica por la que el país vivía, e imponía castigos ejemplares para aquellos que rompían las reglas impuestas, no hubo mejor estrategia que el concepto creativo de ese incipiente *cine negro* y de aquellos artistas que lo respaldarían y que llegaban a Hollywood procedentes de una Europa inestable y herida.

Así, por ejemplo, en aquellos años treinta época de la *depresión económica*, los filmes de horror *Serie B* de la *Universal Films*, en la que participarían algunos cineastas y fotógrafos que pronto se incorporarían al *cinema noir* estadounidense como Karl Freund, los seres monstruosos provenían de fuera, del exterior. Es decir: se trataba de amenazas que no surgían del interior de la sociedad estadounidense, sino que se gestaban en otros continentes: *Drácula* un vampiro que causaba el estupor en Transilvania hoy Rumanía, el colosal gorila *King Kong*, proveniente de una isla exótica en el Caribe, *Frankenstein*, criatura monstruosa armada de cadáveres en alguna villa de Alemania o *La Momia*, liberada de los horrores de una tumba en el antiguo Egipto.

Envueltos en sus capas satinadas con olor a naftalina, en sus sarcófagos pestilentes, cubiertos de grueso pelaje o escamas y ocultos en pútridas mansiones, los originales monstruos de la *Universal*, que aparecieron entre los años treinta y cincuenta, debieron buena parte de su impacto a la iluminación y escenarios expresionistas que rodeaban sus historias. Eso mismo sucedería con aquellas obras de horror psicológico filmadas en la década de los cuarenta y cincuenta, como metáfora de esa paranoia a la sexualidad reprimida en cintas como: *La marca de la pantera*. *Yo dormí con un zombie*, o *El ídolo viviente*, que a su vez, rescatarían una iluminación siniestra y sensual proclive a todo tipo de alegorías con implicaciones eróticas.

No obstante, de toda aquella explosión de tramas, géneros, subgéneros que implicaban, emoción, desconcierto, conmoción, inquietud, criminalidad, sangre y pulsiones eróticas, fue precisamente el *cine negro* el más beneficiado en historias, situaciones y creatividad estética, gracias a su insólita apuesta por evadir la censura a partir de la ambigüedad moral de sus personajes y tramas y un arrojado cinismo que bien podría ser detalle primordial de sus personajes y relatos al implicar en ellos, dramas relacionados con la culpabilidad, el crimen y la moral. Y es que, el *cine negro* clásico le otorgó una profunda y compleja estructura psicológica a sus personajes y situaciones en obras siempre inquietantes, irreverentes, impredecibles y en esencia: subversivas a partir de su configuración estilística y dramática.

V. LA TEMÁTICA, ESTILO Y ESTRUCTURA DE PERSONAJES DEL CINE NEGRO CLÁSICO

INSPIRACIÓN. LA NOVELA *HARD BOILED* Y EL REALISMO SOCIAL

Como se ha dicho con anterioridad, la novela *hard boiled* originó varios de los más representativos *films noir* estadounidenses como: *Pacto de sangre* o *El cartero llama dos veces* inspiradas en obras de James M. Cain, *Los asesinos*, según un cuento de Ernest Hemingway, *Al borde del abismo*, a partir de una novela de Raymond Chandler, o *El halcón maltés* adaptación de una novela de Dashiell Hammet, en los que sobresalía la figura del ingenuo desposeído trastocado en criminal por las pulsiones sexuales de su entorno.

Todas ellas y algunas más, aportan un estilo diferente en la construcción de personajes y diálogos. El antihéroe *noir*; el ser derrotado y desesperanzado moralmente, o el detective duro, cínico y prácticamente misógino. En contraste con la *femme fatal*, la viuda negra de una sexualidad devoradora y de un cinismo anómalo que a su vez, encontró notables equivalentes en el cine contemporáneo como es el caso de Virginia Madsen en *Zona caliente* (Dennis Hopper, 1990), Sharon Stone en *Bajos instintos* (Paul Verhoeven, 1992), Linda Fiorentino en *La última seducción* (John Dahl, 1994) o Eva Green en *La ciudad del pecado 2. Una dama por la cual mataría* (Frank Miller y Robert Rodríguez, 2014).

Javier Coma en su *Diccionario de la novela negra norteamericana* (Anagrama, Barcelona, 1986), menciona que el editor Marcel Duhamel creó para la editorial francesa *Gallimard* una colección de novelas relacionadas con el tema de la criminalidad y que el poeta Jacques Prévert bautizó en 1945 como *Serie Noire* (*Serie Negra*), título que recordaba no sólo el *relato negro*, sino que a su vez, se trataba de una posible referencia a la revista *pulp*



La dama de Shanghai, Orson Welles, 1946. Colección Filmoteca UNAM.

Black Mask (*Máscara Negra*) donde surgirían como sabemos: Hammett, McCoy, Chandler y otros más. Así, cuando las películas policíacas y de suspenso estadounidenses llegaron a Francia en aquella década de los cuarenta al término de la segunda guerra mundial, el género negro realista cobró significado y relevancia: se hablaba ya entonces de *cine negro* o *films noirs*, en concordancia con aquellas *novelas negras*.

En esa tradición del realismo popular estadounidense al que alude Paul Schrader en su estudio citado, se encuentran no sólo aquellas añejas historietas *pulp* como *Detective Story Magazine* de fines de los veinte y años treinta, sino en particular toda la literatura surgida de *Black Mask* en esos años y el género *hard boiled*, al que se sumaría las *crook story* o relatos de delincuentes y raterillos y el nuevo subgénero de *literatura negra* conocido como *Crime Psychology* aportado por algunos escritores *duros* como James M. Cain o Horace McCoy y otros, según el cual, el detective o el delincuente dejaba de ser la figura para incorporar al ciudadano común o a la víctima inocente en protagonista de una trama delictiva y de suspenso criminal, como ocurría con la novela de Sherwood King, publicada en 1930: *If I Die Before I Wake* que inspiraría a Orson Welles para filmar *La dama de Shanghai* en 1946.

En todas estas historias: las editadas en novelas y las filmadas por los artesanos del *film noir*, prevalece una topografía natural de calles solitarias, callejones angostos, muros de ladrillo, anuncios de neón, azoteas desde las que se perciben los grandes edificios y ventanas iluminadas donde se lleva a cabo un drama personal de seres frustrados que anhelan lo imposible y a los que les cuesta levantarse día a día para seguir viviendo. Lugares donde la lluvia suele ser pertinaz y los charcos y reflejos del agua en el pavimento, se transforman en un espejo deformado de la realidad y escenarios nocturnos que destacan precisamente los peligros y destellos sensuales que la noche encierra.

Aquí, cobra fuerza monumental la iluminación. El *film noir* es sin duda la épica del claroscuro: algo así, como tener a Rembrandt y a Caravaggio a cargo de la fotografía, en esencia, maestros directos de brillantes cinefotógrafos del *cine negro* de la talla de James Wong Howe, Nicholas Musuraca o John Alton. Como se mencionó antes, la influencia del *expresionismo alemán* fue decisiva. La manera en que los personajes entran o salen de las zonas de penumbra aportan sus rasgos sicopáticos o sus temores: James Cagney en *Alma negra* o en *Héroes olvidados*. Humphrey Bogart en *El bosque petrificado* o *La amenaza del Dr. Clitterhouse*, Sterling Hayden en *Casta de*

malditos, o Fred Pickler, *el hombre amarillo* en *Terciopelo azul*. Abundan las persianas verticales que dejan entrever franjas irregulares y siniestras de la luz del exterior y a su vez permiten distinguir el rostro de los personajes surcado por esas mismas rayas luminosas. Prevalen las lámparas de piso y aquellas que cuelgan de los techos, suelen ser largas con pantallas que proyectan una amplia iluminación cenital en el centro de una mesa donde se planean crímenes o se rememora el pasado.

Las luces y las sombras definen las calles, las recámaras, los despachos de detectives, las guaridas de los delincuentes, en cambio, las comisarías suelen ser luminosas y cuando aparecen oscuras o cortadas por juegos caprichosos de luces transmiten esa sensación de ambigüedad moral. Literalmente, los personajes surgen de la oscuridad, como sucedía con los *monstruos* de la *Universal*: asesinos, detectives, policías, víctimas o victimarios emergen de la oscuridad o se sumergen en ella, como Andrea Palma en *Distinto amanecer* o Pedro Armendáriz en *La noche avanza*. Asimismo, los personajes suelen estar iluminados desde abajo produciendo en su rostro un efecto funesto.

Existe más tensión física y psicológica en la composición de la imagen y en el escenario que incluso en la acción física: un ejemplo perfecto, resulta el escenario claustrofóbico de aquel hotel en Florida en *Huracán de pasiones*, o los muy tirantes encuentros entre el representante de artistas que encarna Tony Curtis y el repulsivo teniente que interpreta Emile Meyer en *La mentira maldita*. Ello, no invalida por supuesto, las escenas de violencia física como aquella en la que Humphrey Bogart golpea a Elisha Cook Jr., en *El halcón maltés*, o la golpiza final a Robert Ryan en *El luchador*, por ejemplo.

Por supuesto el espacio geográfico son las grandes urbes estadounidenses: Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, Chicago, sin embargo, también los caminos rurales aquellos donde solían ocultarse figuras como Dillinger o Bonnie y Clyde, y los pueblitos perdidos del medio oeste funcionan a la perfección: esos mismos, en los que las estaciones de gasolina con cafeterías desvencijadas aportan pulsiones de sexo y crimen que van de *El cartero llamado dos veces* —las versiones de Tay Garnett y Bob Rafelson— a *Twin Peaks* o *Sueños, misterios y secretos* de David Lynch. Sin embargo, el escenario no se reduce sólo a los Estados Unidos y cada país o ciudad aporta sus rasgos distintivos particulares al género, como sucede con el *cine negro* en México.

Y sobre todo en el fondo, las novelas y los filmes *noir* en su versión más clásica, definen los actos criminales como una consecuencia lógica de

las sociedades industrializadas. La enajenación del individuo en urbes capitalistas corresponde a la masificación de la delincuencia y a los enormes abismos sociales y económicos en las ciudades.

LA DESILUSIÓN DE LA GUERRA. ETAPAS DEL NOIR

En los años previos y durante el tiempo de la segunda guerra, el cine policia-
co *noir* se concentró de manera particular en los relatos mafiosos y *gángster-
riles*: esencialmente los protagonizados por George Raft, James Cagney o
Edward G. Robinson para la *Warner Bros.*, así como en las elaboradas tramas
policíacas con enigmas complejos que involucraban a detectives *duros* cada
vez más cínicos y violentos como sucede en las adaptaciones de novelas de
Dashiell Hammett: *El halcón maltés* (1931 con Bebe Daniels y Ricardo Cortez
y 1941 con Humphrey Bogart y Mary Astor) y *La llave de cristal/ El hom-
bre que supo perder* (1935 con George Raft y 1942 con Alan Ladd y Veroni-
ca Lake), por ejemplo.

En esa primera fase, predominan las películas de Estudio como *Casa-
blanca* o *El ciudadano Kane*. Un filme como *Pacto siniestro* que desafió
abiertamente la censura y el histérico *Código Hays* y en cuyos créditos se en-
cuentran: Billy Wilder como realizador y Raymond Chandler como guionista
a partir de una novela de James M. Cain, resulta un puente con la segunda
etapa que corresponde al término del conflicto bélico. En esos años, el cine
estadunidense en su conjunto se volvió más irónico y despiadado y las
cintas de tendencia criminal y sociópata tendió a la alza. Es decir: el *cine ne-
gro* se recrudeció. A su vez, la moral hollywoodense y la paranoia *macartista*
se dedicaron a empañar los desenlaces de varias de estas obras, ejecutando
tajantes cortes que disimulaban la abierta sexualidad de los temas, en contras-
te con la brutalidad de sus diálogos: *El cartero llama dos veces* o *Pacto siniestro*,
por ejemplo. La desilusión provocada por la guerra provocó que las histo-
rias apostaran por una visión pesimista de la realidad: el optimismo había
dejado de tener sentido. La sordidez, las pulsiones sexuales y la brutalidad del
noir parecían hechas a la medida de la cotidianidad del estadounidense medio
(y en esencia de la realidad de otros países y cinematografías que apostaron
por esos temas) con héroes/antihéroes menos románticos como Burt Lan-
caster en *Los asesinos*.

Empleadas de establecimientos, militares que regresaban heridos, mutilados o traumatizados, dueños de negocios, artistas venidos a menos. Todos tenían cabida en ese realismo de posguerra reflejado por el *cine negro*. Por ello, no era casual que algunas tramas reflejaran toda esa confusión emocional. Como apunta Schrader: no faltaba el militar que regresaba de la guerra para encontrar que su pareja estaba muerta o le había sido infiel, que el socio lo había transado, o que simplemente no valía la pena luchar por una sociedad desigual o un gobierno manipulador. La locura de la guerra, la violencia y la animadversión del campo de batalla se trasladaba a las calles, a los negocios, a los hogares. Un odio hacia la propia sociedad estadounidense que el cine negro mostró de manera eficaz y descarnada en títulos como: *Acorralado* con Dick Powell que traslada incluso la acción a ¡Argentina!, y sobre todo *La dalia azul* escrita por Raymond Chandler. En ella, Alan Ladd encarna a un militar que regresa a casa al término de la guerra: descubre que su mujer es ahora la amante de un tal *Eddie*, dueño de un cabaret (Howard DaSilva). Domina su furia y al día siguiente su esposa aparece asesinada y él resulta el principal sospechoso por lo que tiene que demostrar su inocencia, con la ayuda de la mujer de *Eddie*, la enigmática Veronica Lake.

Finalmente, una tercera etapa del *cine negro* clásico, corre de las postrimerías de los cuarenta a la década siguiente. La psicosis y el crimen violento son el rasgo más característico. Abundan los sicópatas como Lee Marvin en *Los sobornados*, los *spree killers* y el antecedente directo del *serial killer* como el asesino sicótico de *El demonio de la noche*, dirigida en 1948 por Alfred L. Werker y Anthony Mann filmada en un tono semi documental de acción concentrada en tan sólo 79 mins. En esta época, se incorporarían una vez más aquellas añejas estrellas del cine de *gángsters Serie B* y de la primera fase del *noir* como James Cagney en *Corazón de hielo* y Humphrey Bogart de nuevo como detective en un filme *negro* demencial de turbias implicaciones sexuales: *Al borde del abismo* de Howard Hawks con guión de William Faulkner según una novela de Raymond Chandler.

Es la etapa de obras como: *Pánico en las calles*, *Cadenas de roca*, *La mentira maldita*, *El gran reloj* y cierra con obras maestras de la talla de: *Casta de malditos* de Stanley Kubrick, *Sombras del mal* de Orson Welles y sobre todo *El beso mortal* de Robert Aldrich de un nihilismo aterrador, una sorprendente promiscuidad sexual y una trama enigmática cuyos misterios la

aproximan a los filmes *noir* de David Lynch, en una de las mayores joyas del *cine negro Serie B*. A partir de los sesenta el *cinema noir* no desapareció, más bien depuró su estilo para fundirse entre el homenaje *retro* y la visión descarnada y crepuscular de sus temas.

NARRACIÓN Y CONSTRUCCIÓN TEMPORAL

Si bien resultan importantes la técnica de cámara en movimiento y la cámara subjetiva en el *noir* como ejemplo de inestabilidad social y anímica, un elemento clave es la construcción del tiempo. Un complejo uso del orden cronológico, para crear ansiedad; así como una narración dramáticamente romántica, en la que se recurre de manera constante a la narración en *off* o fuera de cuadro y al *flashback* o regreso al pasado. *Casta de malditos*, *El ocaso de una vida*, *Laura*, incluso *Blade Runner*, resultan un inmejorable ejemplo de ello. Los *film noir* se concentran en ese tiempo perdido e irrecuperable que sólo estalla en la memoria creando en los personajes, vacío, frustración y desesperanza.

En un mundo caótico, lo único que ayuda a aliviar el dolor es el pasado, de ahí los constantes regresos en el tiempo: el *flashback* es un acto de moral y de fe como sucede con el personaje de Robert Mitchum en *Traidora y mortal*. En sus obras, la manipulación del tiempo resulta primordial: ya sea el tiempo del ayer, o el tiempo dramático del presente como sucede en *El gran reloj* con Ray Milland. En el *cine negro* clásico, pasado y presente mantienen una relación incestuosa: el futuro no tiene cabida. La fatalidad y la casualidad son un estigma, una marca, un lunar emocional de nacimiento para sus personajes, como ocurre con los protagonistas de *Pacto siniestro*.

El antihéroe del *cine negro* es melancólico por antonomasia, tiene pavor a lo que vendrá. Su universo es el de la pérdida, la nostalgia. La prioridad está en el ayer y tal vez en un incierto presente, de ahí la inseguridad de sus actos y la inestabilidad de sus emociones. Prácticamente no tiene apego a nada. Esto último se aplica a su vez a su contraparte: el duro, el personaje cínico, antihéroe también, cuyo lema es el aquí y el ahora, lo práctico, la satisfacción personal inmediata como sucede con *Sam Spade* o *Philip Marlowe*.

OTROS PERSONAJES Y TEMÁTICAS

Junto con el antihéroe *noir* sumergido en una red de situaciones que lo arrastran a honduras emocionales de las que es imposible salir indemne como Tom Neal en *Peligros del destino* o Victor Mature, el delincuente obligado a entregar a los violentos cabecillas de una banda criminal en *El beso de la muerte* y el detective, el investigador privado o el policía *duro*, aparecen otros personajes repletos de matices, perturbadores y al mismo tiempo tan fascinantes como repulsivos: los malos con sus instintos criminales, llámense *gángsters* sin escrúpulos, policías corruptos, *serial killers*, o matones sicópatas como *Tommy Udo* (Richard Widmark) en la citada *El beso de la muerte*.

Sin embargo, más inquietante aún resulta el doble femenino de aquellos: el deseo retorcido, la mujer ambiciosa y cruel. Y a su vez, la devoradora y vampiresa vanidosa, la despiadada, materialista y sin escrúpulos sexuales. La sensual y decidida *femme fatale* que va desde la bellísima *Reina malvada* de *Blanca Nieves* a personajes como los que encarnaron Lana Turner, Ann Savage, Barbara Stanwyck, Ava Gardner y en particular Jane Greer, respectivamente en: *El cartero llama dos veces*, *Peligros del destino*, *Pacto siniestro*, *Los asesinos* y *Traidora y mortal*.

Aquí, se aplica a la perfección aquella frase inventada por Alexander Dumas padre hacia 1854 para su novela *Los mohicanos de París*: “*cherchez la femme*” (“busca a la mujer”). La castradora *viuda negra*. Mujeres atractivas y perversas: *vaginas dentatas* que devoran literalmente a hombres débiles de carácter que se cruzan en su camino o a ingenuos inocentes, fascinados con la belleza de sus cuerpos, de sus rostros, el tono de su voz y la manera en que convierten la maldad en un trozo de pastel imposible de desechar. Hembras intocables, objeto de lujo y despiadadas esclavistas que ponen en duda la virilidad del hombre con su aura de mujer fatal. Diosas carnales que, con sus ademanes despectivos y su engañosa coquetería se trastocan en ángeles vengadores en los extensos e intrigantes territorios conquistados por el *noir*...

VI. APUNTES SOBRE ALGUNAS OBRAS, FIGURAS E INSTANTES CLAVE DEL GÉNERO

EL CIUDADANO KANE (*CITIZEN KANE*, 1941) DE ORSON WELLES

Estrenada el 11 de mayo de 1941 en el *Palace* de Nueva York, *El ciudadano Kane* marcó un hito en el cine mundial. Una obra maldita por excelencia que paradójicamente lanzó al máximo pedestal al joven y arrogante cineasta debutante Orson Welles (1915-1985) y al mismo tiempo, sentó las bases de su fracaso artístico en un ambiente tan despiadado como el de Hollywood. Se trata de un relato que estableció una suerte de parteaguas, una obra insuperable que encabeza todas las listas filmicas a pesar de que Welles se convirtió en un apestado del sistema. Un hombre de un talento y un ingenio poco común al que había que destruir.

Su carrera triunfal se inicia propiamente desde las trincheras de la radio con su compañía teatral Mercury, cuando su adaptación de *La Guerra de los mundos* en 1938, según la novela escrita por H.G. Wells, causó el pánico en Nueva York. Ello no pasó inadvertido para la entonces poderosa compañía de cine RKO que contrata en exclusiva a ese joven de 24 años quien recibía entonces, el apoyo unánime de las dos mayores cronistas de cine: Louella Parsons y Hedda Hopper capaces de deshacer o levantar carreras en la Meca del cine. Sin embargo, al no poder llevar a la pantalla su versión libre de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, Welles decide debutar con *El ciudadano Kane* co escrita con Herman J. Mankiewicz y cuyo montaje final le llevó nueve meses.

No obstante, Welles tuvo el atrevimiento de desafiar al sistema sumergiéndose en el oscuro relato de un magnate de la prensa inspirado abiertamente en William Randolph Hearst y protagonizado por el propio Welles.



El ciudadano Kane (Citizen Kane) de Orson Welles, 1941.
Colección Filmoteca UNAM.

Ello llegó a oídos de Hearst a través de su empleada, Louella Parsons y entre ambos, uno con el apoyo de su dinero y sus contactos y la otra con el filo de su lengua y su pluma viperina no sólo decidieron bloquear la cinta, sino acabar con la carrera de Welles. Es entonces cuando se desata una de las guerras más encarnizadas tras las bambalinas de Hollywood entre dos genios que amaban el poder: el político y empresario y el cineasta extravagante, documentada de manera intrigante, tanto en el fascinante documental *La batalla por el ciudadano Kane* (1996) de Thomas Lennon y Michael Epstein y en *RKO 281: El ciudadano Kane, su verdadera historia* (1999) película de ficción dirigida por Benjamin Ross.

Al igual que Hearst, hombre extraño y emprendedor que amasó una gran fortuna desde joven y cuyos ataques de ira eran conocidos, Welles fue un genio precoz que padecía de personalidad disfásica, según la cual, su creatividad tendía a salir de control debido a la frustración, una frustración que Hollywood se empeñó en remarcarle tasajeando sus películas. Es decir, sus fracasos artísticos se tornaban en impulsos agresivos.

Poco a poco, el cineasta se hizo adicto a la cocaína y benzedrina que lo mantenían alerta y sin dormir por días, asimismo, era notoria su fascinación por los cuchillos y los actos de ilusionismo en los que partía mujeres por la mitad e incluso se vio involucrado en un caso de estupro poco después de la exhibición de *El ciudadano Kane*, un filme que aporta no sólo datos de Hearst, sino del propio cineasta. Beatrice Welles, su madre, murió cuando Orson tenía solo nueve años y ello bien pudo marcarle, influyendo en su obra en personajes como la propia madre de *Kane* y el de *Fanny Minafer* en *Soberbia/The Magnificent Ambersons* (1942).

Fanático de *La diligencia* (1939) de John Ford que le sirvió como curso instantáneo de cine, Welles se fascinó con el caso criminal de Nathan Leopold y Richard Loeb en el Chicago de 1924, quizá por ello no resulte casual que haya interpretado al abogado de los jóvenes amantes y asesinos, *Clarence Darrow* en la versión fílmica de Richard Fleischer, *Compulsión* (1958). De hecho, el tema de la muerte violenta persiste en toda su filmografía: el suicidio de *Mr. Arkadin* (1955). El millonario estadounidense despedazado con una bomba de tiempo en la frontera de Tijuana en *Sombras del mal* (1958). El matrimonio *Bannister* que es abatido bajo la ráfaga de tiros en la casa de los espejos en *La dama de Shanghai* (1947), la propia agonía de *Charles Foster Kane*.

Estrenada a menos de un mes de su lanzamiento, el 6 de junio de 1941 en el cine *Magerit* de la ciudad de México (con un costo de tres pesos el boleto), *El ciudadano Kane* no sólo fue un filme adelantado a su tiempo en cuanto a técnica fotográfica a cargo de Gregg Toland, maestro de Gabriel Figueroa, por cierto, sino que fue la primera obra que desafió a un personaje público de poder aparentemente ilimitado. La vida íntima de Hearst y su amasiato con la joven y atractiva Marion Davies salió del anonimato en este recorrido por el lado oscuro de los medios.

El filme se interna en los evidentes paralelismos entre Hearst y el personaje de *Kane*: su ambición desmedida, su obsesión megalomaniaca por coleccionar cosas, las similitudes entre su mansión fortaleza *Saint Simeon* y el *Xanadú* de *Kane* y su relación con una actriz menor a la que convierte en primera figura, así como la fascinación de ésta por armar rompecabezas. Sin embargo, más perturbador resulta el origen de la palabra *Rosebud* enigmático *leitmotiv* de *El ciudadano Kane* que en la vida real era el apodo con que Hearst llamaba a los genitales de su joven amante. Un filme de una estética expresionista sobre un hombre perseguido por su destino, que inauguraba propiamente varios de los temas y aportes visuales de ese *cinema noir* que sorprendería al mundo en aquellos incipientes años cuarenta.

*LA DAMA DE SHANGHAI (THE LADY FROM
SHANGHAI, 1947) DE ORSON WELLES*

Rita Hayworth conoció a Orson Welles en una fiesta que había organizado Joseph Cotten y su esposa y poco después colaboró con ellos en una extraña sesión de magia e ilusionismo en Cahuenga Boulevard en Hollywood que servía para entretener a los soldados que participaban en la segunda guerra. Ahí, Welles les hacía creer que partía por la mitad a la hermosa Rita con quien contraería matrimonio en breve. En esa época, Welles estaba casi en la ruina y convenció a Harry Cohn, máximo ejecutivo de la *Columbia Pictures*, de que comprara los derechos de una oscura novela policiaca titulada, *If I Should Die Before I Wake! La dama de Shanghai* de Sherwood King la cual transformó por completo. Cohn accedió, pero le impuso a Rita como estrella —su matrimonio era ya un desastre y no se hablaban en ese momento—.

Lo primero que hizo Welles fue cortar y teñir de rubio la larga y pelirroja cabellera de la Hayworth, después, se trasladó casi un mes al puerto de Acapulco para filmar varios exteriores y compartir ahí algunas noches de farra salvaje al lado de Errol Flynn —otro actor con un largo historial de situaciones oscuras y violentas—, para concluir el rodaje en San Francisco. La historia se convirtió en manos de Welles en un atractivo juego de ilusionismo como lo indica la multi homenajeadada secuencia de la *Casa de los espejos* donde el matrimonio *Bannister* (Everett Sloane y la Hayworth), se abaten a tiros mutuamente. Se trata de un relato que oscila entre el más despiadado humor negro (las secuencias del juicio) y la más increíble sordidez del *cine negro*, como lo muestra la presencia maligna de la *femme fatale* criminal que encarna Rita, quien intenta enredar entre sus redes al ingenuo vagabundo irlandés que compone el propio Welles.

El hombre derrotado moralmente y sin esperanzas. El detective y/o el policía endurecido, cínico y por lo general, misógino. O el inocente, envuelto en la red de una hembra sensual y manipuladora, como lo es el personaje de O'Hara en *La dama de Shanghai*, a quien Welles consideraba “víctima y poeta” y al que *Elsa Bannister* le dice: “Eres alto y fuerte. Pero no sabes cuidarte a ti mismo”. Un contraste con la *femme fatale*: la *viuda negra* de una sexualidad devoradora y de un cinismo anómalo como la propia *Elsa*.

El filme resulta un genuino ejemplar de esa corriente estilística *noir*. Y es que no puede negarse la influencia que el *cine negro* ejerció en la obra de Welles, o más bien, la manera en la que las historias de Orson Welles influyeron en los relatos *noir*. Además de *La dama de Shanghai*, *El ciudadano Kane*, por ejemplo, como hemos dicho, es la primera gran película *noir* de esta suerte de subgénero, seguida de: *Jornada de terror*, *El extraño*, *Sombras del mal* y *Mr. Arkadin/Reporte confidencial*, que contienen varios elementos clave del *cine negro*. Incluso, sus películas inspiradas en Shakespeare (*Macbeth*, *Otelo*, *Campanadas de medianoche*), funcionan como traslados *noir* al medioevo europeo.

Resultaría inútil comparar *La dama de Shanghai* con varias de las obras del *cine negro* clásico. Más aún, porque Welles tuvo la audacia de intercalar el ambiente urbano (Nueva York reconstruido en Estudio y San Francisco), con ese clima tropical, exotista y caluroso de Acapulco, que de manera insólita, funciona con la misma fuerza e intensidad que cualquier universo citadino, en donde suceden las tramas de algunos de los mayores ejemplos

del *cinema noir*. Incluso, la iluminación nocturna de los ambientes acapulqueños con su luna llena al fondo y las luces del puerto, o de los hoteles lejanos, denotan esos insondables misterios a los que suelen recurrir las obras que hicieron célebre dicha corriente.

La dama de Shnghai, se estrenaría en nuestro país en el *Cine Orfeón*, ubicado en las calles de Luis Moya No. 40, el 1º de abril de 1948, donde se mantendría tan sólo dos semanas, para continuar su recorrido por cines de segunda corrida. El filme, abre con una intensa y reveladora frase pronunciada en *off* (a cargo de *O'Hara*): “*Cuando me da por hacer el tonto, no hay nada que me detenga. Si hubiera sabido cómo iba a acabar todo, nunca hubiera dejado que empezara*”. No obstante, las primeras imágenes que siguen, descontando la deslumbrante belleza de Rita Hayworth captada con inteligencia por Welles en la secuencia que sucede en el Central Park, parecieran indicar que la película se estancará en una historia de amor entre un vago y una princesa urbana.

Incluso, la escena del asalto a *Elsa*, la incitante, extraña y adinerada mujer casada con un millonario, viejo y tullido abogado criminalista, resulta más bien torpe, como lo es el rescate a golpes que hace *O'Hara* en el mismo parque, en una pelea falsa y mal planteada. A partir de ese encuentro, por encima del mito bíblico de *Eva*, la hembra que engaña a hombres inocentes, a los que aluden varios relatos del *cine negro*, el argumento añade a su vez el de *Circe* —como el nombre de la embarcación que los lleva de San Francisco a Acapulco—: la hechicera que convierte en cerdos a los acompañantes de *Ulises* —recuérdense los puercos que vagan por la Calle del Mercado en Acapulco—.

Como *Ulises*, *O'Hara* es un marinero errante e idealista en busca de sí mismo. Un hombre que ha sido capaz de asesinar con sus propias manos a un espía de Franco durante los años de la guerra civil española. En contraste, *Grisby*, el socio de *Arthur Bannister* —marido de *Elsa*—, apoyó al franquismo obteniendo ganancias económicas muy altas, como lo dice el diálogo entre ambos en los exteriores del Hotel *Flamingos* en el fraccionamiento *Las Playas* en Acapulco. Y es que además de las peripecias de *O'Hara* en un universo desconocido para él, de oropel y de ambición, lo que le interesa a Welles, es sumergirse precisamente en ese mundo de corrupción y amoralidad con sus personajes ricos, cínicos y repulsivos no sólo físicamente. También, bajo la capa de hermosa belleza de *Elsa*, se oculta algo siniestro, como

lo muestra la extraordinaria secuencia en el Acuario de San Francisco, en la que detrás de los amantes, se aprecia un abyecto y peligroso mundo acuático en ebullición: con morenas, tiburones y pulpos que se agitan tras de ellos, como una alegoría de lo que vendrá —recuérdese una vez más, el puerto de Acapulco—.

El concepto visual de *La dama de Shanghai* resulta barroco y extravagante con sus primerísimos planos, como aquel de Hayworth cantando aquella melancólica canción, el de *Grisby* sudoroso en el Hotel *Flamingos* o del propio *O'Hara* escuchando la propuesta de éste, o el rostro de *Elsa* cuando *O'Hara* le dice que ella es la asesina, o sus ojos brillando perversamente en la penumbra de la *Casa de los espejos*. A su vez, las distorsiones visuales en la secuencia del parque de diversiones: ese laberíntico y grotesco mundo de sombras y trucos, como esa larga y serpenteante resbaladilla que simula la lengua de un dragón. Y particularmente en la sala de espejos, mismos que impiden descifrar donde se encuentra la realidad, la ficción, o la imagen oblicuamente reflejada, que deforma la imagen real. *Bannister* a quien suponemos impotente —lo revelan las escenas donde un cigarrillo une a *Elsa*, a *O'Hara* y a *Grisby*, a quien aquella, le pide fuego, excluyendo al marido—, resulta sin duda el verdadero enamorado de esta hermosa mujer-arpía: “*Matarte a ti, es matarme a mi*” le dice “*Pero ¿Sabes? Estoy harto de los dos*”.

Resulta interesante, la manera en que Orson Welles maneja a su gusto, subgéneros o temas prefabricados o vueltos cliché: el concepto del *film noir*, el cine de juzgados, el cine exótico, de aventuras, suspenso, el horror psicológico como lo muestra la secuencia del parque de diversiones, e incluso el *star system*, ya que *La dama de Shanghai*, era ante todo, un vehículo de lucimiento para Rita Hayworth, la gran estrella femenina en ese momento. Todo ello, sin perder su estilo obsesivo y personal y su original punto de vista argumental y de puesta en escena, a pesar de mantenerse como un asalariado más, en ese inclemente universo de Hollywood. La película tuvo una buena recepción por parte de la crítica en general, pero el público y la industria la rechazaron. Hollywood estaba harto del genio que le había costado en tan sólo siete años: millones de dólares...

LANA TURNER Y EL CARTERO LLAMA DOS VECES
(*THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE*, 1946) DE TAY GARNETT

Regular actriz que fue creciendo con el tiempo, Lana Turner encarnó en el cine y sobre todo en la vida real, al prototipo de la mujer fatal; el objeto sexual y la ninfómana insaciable, adorada y maltratada por los hombres y señalada y envidiada por las mujeres. Su trabajo histriónico tuvo escasos, pero impactantes momentos memorables; sin embargo, Julia Jean Mildred Frances Turner, nacida en un pueblo de Idaho en 1920, se convirtió en una leyenda de Hollywood, más por sus violentos amasiatos y su magnetismo en pantalla que por su carrera filmica.

Descubierta por el fundador del *Hollywood Reporter* en una heladería de Los Ángeles a los 17 años, es enviada a la agencia de Zeppo Marx quien le consigue un brevísimo papel en la primera versión de *Nace una estrella* y nadie se fija en ella. No obstante, en ese año de 1937, el director Mervyn LeRoy le ofrece una pequeña escena en *Jamás olvidarán* —vaya títulos premonitorios— y le cambia el nombre por el de Lana Turner. Vestida con falda ceñida y un suéter muy ajustado, aparecía en una farmacia y luego se alejaba caminando sensualmente.

El impacto fue fulminante; “*fue uno de esos accidentes fotogénicos. Representaba a una chica de 15 años mostrando un trasero y unos senos bien desarrollados*” —declaró la Turner—. En el estreno, los jóvenes aullaban emocionados en esa secuencia, por aquella adolescente que minutos más tarde era asesinada y violada en el primer rollo del filme. La incipiente *pin up*, se convertía a partir de entonces, en la popular “chica del suéter”, admirada e imitada en todo Estados Unidos.

Impaciente por llegar al estrellato, Lana pasó de la compañía *Warner* a la *United Artists* y de ahí a la *Metro Goldwyn Mayer*, cambios que se reflejaron por igual en su cabello negro que pasó a pelirrojo y de ahí a rubio platinado. Junto con un puñado de películas más bien mediocres, la fama de la actriz creció debido a sus tormentosos amoríos con personalidades como Clark Gable, el millonario Howard Hughes, Turhan Bey, Frank Sinatra, Fernando Lamas y Tyrone Power, entre otros; sin descontar por supuesto, sus siete matrimonios.

Sin embargo, luego de interpretar varios musicales y melodramas y a casi diez años de su debut, vendría la ansiada oportunidad. Hollywood, se

había teñido de oscuro y conseguía sus mejores obras en el pesimismo de posguerra, mostrado por el *cine negro*, con sus relatos dramáticamente románticos, sus perdedores sociales sometidos por una realidad exasperante y sus mujeres fatales o arpías sexuales, que exudaban todo tipo de secreciones, mientras conducían a sus amantes por la senda del crimen.

Vestida de blanco y mostrando sus bellas piernas, Lana Turner era la perfecta encarnación de la sexualidad fría y la perversidad. Hacía el papel de *Cora*, la atractiva, joven e insaciable esposa de un obeso y maduro propietario de un restaurante-gasolinera, en una solitaria carretera de California en *El cartero llama dos veces* dirigida por Tay Garnett, según la novela de James M. Cain. Ahí, el desempleado *Frank Chambers* (John Garfield), respondía al letrero de “*Se necesita hombre*”, colocado por el marido de *Cora*, solicitando un ayudante.

Ese anuncio funcionaba al mismo tiempo, para acallar el deseo de la ardiente *Cora*, excepcionalmente interpretada por Turner, quien incluso recibió las alabanzas del propio novelista. El triángulo fatal, el orgásmico adulterio y el final pesimista que enfrenta a los amantes, tuvo que lidiar con varias imposiciones de la censura y la Turner se convirtió en una de las actrices mejor pagadas. Después, entre lujos, amoríos y pocas películas atractivas, llegaría el escándalo que la marcaría de por vida.

“*Los hombres son terriblemente excitantes y cualquier muchacha que opine lo contrario, es una solterona anémica, una prostituta o una santa*”; la frase, comentada por Lana, se adecuaba a las intrigas sexuales de su éxito *La caldera del diablo* (1957), con la que conseguía su primera nominación al Oscar. Y esa necesidad de excitación obtuvo una fatal respuesta en su amasiato con Johnny Stompanato, un gigoló y ex guardaespaldas de un *gángster*, afamado por sus atributos viriles (le decían el “Oscar”, por el tamaño de su miembro).

Lana, era un juguete sexual en sus manos y le consentía todos sus lujos y peticiones a ese hombre violentísimo que había amenazado en pleno rodaje de *Víctima de sus deseos* —más títulos premonitorios— a su coestrella, el futuro *James Bond*, Sean Connery. En abril de 1958, cuando Stompanato golpeaba a la *chica del suéter*, a quien aterrorizaba con desfigurarla, Cheryl, la hija adolescente de ésta, entró a la habitación y asesinó al mafioso con un cuchillo de cocina.

En el escandaloso juicio, aderezado con las candentes cartas escritas por Lana, ésta salió absuelta y el veredicto: homicidio justificado; en tanto

que Cheryl, era enviada a un hospital psiquiátrico para su rehabilitación. Con el peso del sensacionalismo a sus espaldas, ese mismo año Lana obtiene un gran éxito en *Imitación de la vida*, un lacrimógeno melodrama antirracista y el último gran trabajo de su filmografía, finalizada en 1978. Con un cáncer en la garganta, el cartero llamó finalmente a la sensual *Cora Smith* de 1946 para dar fin así, a sus pasiones desatadas.

EL BESO DE LA MUERTE (KISS OF DEATH, 1947 Y 1995)
DE HENRY HATHAWAY Y BARBET SCHROEDER

En 1947, Henry Hathaway, hábil artesano del cine de Hollywood, consiguió uno de los más intensos momentos del *cine negro* de la época. Aquel que mostraba al individuo enfrentado a una sociedad hostil y corrupta, por la que no valía la pena luchar. A partir de un guión del afamado Ben Hecht, el realizador construyó un estudio de la psicosis cotidiana cercano a una tragedia griega, enfrentando a dos personajes disímbolos. Dos criminales que sin embargo, se encuentran en lados opuestos: *Nick Blanco*, un ex convicto interpretado por Victor Mature y su antítesis, el sádico criminal *Tommy Udo* que encarnaba Richard Widmark.

En *El beso de la muerte*, el hampa, la ciudadanía inocente y la policía, formaban un triángulo fatal, plagado de una ambigüedad inquietante; un tema clásico del *cinema noir*, que medio siglo después sería llevado a otros extremos de delirio por el suizo-iraní Barbet Schroeder en un fascinante *remake*. Dos visiones similares, sobre la pérdida de identidad, la criminalidad como una amenaza siempre latente y la justicia como un ente abstracto. Con una historia dedicada a mostrar en tonos sombríos la visión de los ciudadanos inermes ante la violencia del hampa y sus consecuencias, Richard Price —guionista de *El color del dinero*, *Prohibida obsesión* y *Perro Bravo y Gloria*— elabora una visión desesperanzada del individuo enfrentado al sistema. *Jimmy Killmartin* (David Caruso), es un antiguo delincuente que intenta adaptarse a una nueva vida al lado de su mujer y su hija pequeña. No obstante, es arrojado de nuevo a un mundo convulsionado del que parece imposible salir.

Como en su fascinante *El misterio Von Bulow* (1990), Schroeder se interna en la doble moral de la ética y la justicia, al mostrar a un hombre

obligado a convertirse en un “soplón”, así como a un sistema legal que lo chantajea y presiona. Sin duda, lo más logrado de esta filme de suspenso emocional, es la creación de personajes límite, de los cuales, no hay uno que salga bien librado: el sádico líder mafioso *Chico Brown* (Nicolas Cage), el delincuente que delata para sobrevivir, el fiscal que desea convertirse en juez a toda costa, o el policía negro que busca una obsesiva venganza (Samuel L. Jackson). *Killmartin*, es la víctima perfecta del sistema, el hombre que pierde credibilidad, esposa y dignidad y que se refugia en el cariño de su hija, su único sostén moral en un mundo repulsivo y convulsionado por la violencia.

MUERTE AL AMANECER/ SOMBRA DESTRUCTORA
(*GUN CRAZY/ DEADLY IS THE FEMALE* 1950 Y
1992) DE JOSEPH H. LEWIS Y TAMRA DAVIS.

Clásico entre los clásicos de la *Serie B* y el más inquietante *cinema noir*, *Gun Crazy/Muerte al amanecer*, es quizá la primera gran película que une de manera intrigante, nihilismo, desesperanza y el asalto bancario como modo de vida. La hermosa rubia Peggy Cummings y John Dall, ambos fascinados por las armas desde pequeños, enlazan sus vidas a través del sexo y el olor a pólvora y cometen una serie de atracos bancarios que culminan en una de las mejores secuencias filmado en un solo plano desde la parte trasera del automóvil de los protagonistas mientras llevan a cabo su último asalto.

En efecto, el cine negro llevó a extremos de indefensión melancólica el *thriller* de robos y atracos como sucede en esa irrupción nocturna a una joyería en *Mientras la ciudad duerme* (1950) y *Un sábado violento* (1955), sobre las consecuencias de un sanguinario asalto bancario en un pequeño pueblo, cuyos personajes confundidos por el pánico recuerdan los pormenores de esa notable obra maestra de Stanley Kubrick, *Casta de malditos* (1956), o *Sin ley y sin alma* (1948) de Robert Siodmak: soberbio y pulsante ejemplo de *cine noir* realizado con crudeza y mucho sentido del tiempo y de la acción alrededor de un frustrado y violentísimo intento de asalto a una camioneta blindada planeada por un trío integrado por Burt Lancaster, guardia de seguridad encargado de distraer a sus compañeros, Ivonne de Carlo su ex mujer y Dan Duryea su nuevo amante. Tony Curtis debutó en

este filme, cuyas incidencias resultan antecedentes directos de *Fuego contra fuego* (1995) de Michael Mann, protagonizada por Robert De Niro y Al Pacino, cuyos asaltos a camionetas de valores son llevadas a terrenos de la espectacularidad y la crudeza.

La emoción por el peligro que derrama adrenalina y otras secreciones; la violencia como un orgasmo; la sensación de velocidad y la carretera como paisaje mítico, han sido las contantes de un puñado de filmes de culto, inspirados o no en relatos verdaderos de la nueva cultura criminal. Sin negar la influencia de obras como *Bonnie y Clyde* (Arthur Penn, 1967) o *Malas tierras* (Terrence Malick, 1973), así como de las violentísimas situaciones imaginadas en *Salvaje de corazón* (David Lynch, 1990) o en *Una vida normal* (John McNaughton, 1996), *Sombra destructora*, de la debutante Tamra Davis se sumaba de manera perturbadora a los relatos de carretera, asaltos y amor al límite.

Se trata de una obra modesta que rehúye a la pirotecnia de otros filmes similares de esos años como *Asesinos por naturaleza* (Oliver Stone, 1994). Su título original, *Gun crazy*, hace referencia a esa locura por las armas que suple cualquier intento de contacto físico, en ésta suerte de relaboración de aquella obra maestra del *cine negro Serie B*, *Muerte al amanecer*, un relato melancólico y brutal al mismo tiempo, sobre una pareja de amantes que inician una escalada criminal entre arrebatos eróticos y de arrepentimiento debido a las muertes gratuitas de inocentes.

Aquí, el guionista Matthew Bright —en breve, realizador de *Encuentro con el lobo* (1996)—, no sólo muestra un conocimiento de los clásicos del género, sino que inserta con inteligencia elementos de aquellos entonces nuevos ejemplos del *thriller* protagonizado por anti heroínas como las de *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991). En la secuencia inicial, la cámara acompaña tímidamente a la joven *Anita* (Drew Barrymore); la sensual adolescente por naturaleza cuyas amplias caderas, labios carnosos, pechos rotundos y sobre todo, una terrible soledad, la han convertido en el objeto de acoso sexual de sus compañeros de secundaria y de su padrastro *Renny* (Billy Drago), con quien comparte cama y techo en una destartalada casa rodante.

De hecho, el sexo para *Anita* es algo cotidiano y parte de su instinto de sobrevivencia, mientras añora a una madre ausente perdida en algún lugar de Texas. No obstante, la vida de *Anita* dará un giro cuando su profesor propone un intercambio de cartas para aprender algo de geografía; un ami-

go por correspondencia que *Anita* encuentra en una prisión de California. Así, entre cartas cada vez más apasionadas y sinceras, Tamra Davis arma la historia de dos marginalidades unidas por la sangre. Ella, enamorada y harta de los sucios acosos de su padrastro asesina a éste en tanto que *Howard* (James LeGros), su *novio por correo* que parece tener una obsesión por las armas, utiliza su pistola como extensión de su pene debido a su impotencia.

Entre basurales, caminos polvosos, olor a pólvora, sangre y otras secreciones, Davis arma una puesta en escena sólida y efectiva a pesar de los escasos medios, al tiempo que consigue aportar un perturbador punto de vista femenino en la evolución del personaje de *Anita*. *Sombra destructora* resultó una gran reelaboración del *noir* y un notable *roadmovie* nihilista con personajes intrigantes como el maniaco predicador y un final pesimista a la altura de las circunstancias. Un trabajo irrepetible.

EL OCASO DE UNA VIDA
(*SUNSET BOULEVARD*, 1950) DE BILLY WILDER

Una célebre y avejentada diva del cine silente (Gloria Swanson) no quiere percatarse que sus días de gloria han pasado, por lo que contrata a un mediocre guionista (William Holden) para que le ayude a salir del anonimato y éste ve la oportunidad de escalar en su carrera, jugando con el halago y el sexo y Erich Von Stroheim, antiguo cineasta de cabecera de la ex gloria hollywoodense trabaja ahora como su chofer. En *Sunset Boulevard*, Billy Wilder consigue una de las más sensibles, inquietantes y devastadoras versiones sobre el fracaso y el pesimismo de posguerra, así como una brutal disección de los mecanismos del estrellato y las condiciones del guionista en Hollywood, contada por un muerto a partir de la memorable secuencia inicial, originalmente *El ocaso de una vida* no arrancaba con el cadáver de Holden flotando en la alberca, sino con su cuerpo en la morgue dialogando con otros cadáveres.

Su título original hace referencia a la afamada avenida que cruza Beverly Hills en Los Ángeles. De hecho, en la primera escena surge justo el letrero de *Sunset Boulevard* en la banqueta y pasada la escena de créditos, es cuando llega la policía y la prensa a la residencia de *Norma Desmond* antigua y exitosa estrella de Hollywood, donde flota en la piscina, el cuerpo sin vida de

un hombre. En el espléndido final, Swanson baja las escaleras y le pide al mismísimo realizador Cecil B. De Mille (*Los diez mandamientos*) que la capture en un primer plano (*close up*) mientras su imagen va perdiendo nitidez.

EL BESO MORTAL (KISS ME DEADLY, 1955)
DE ROBERT ALDRICH

Un *Chevy Malibu 64*, avanza por una solitaria carretera transportando en la cajuela cierta sustancia extraterrestre que desintegra al instante quienes reciben sus radiaciones en la secuencia inicial de *El reclamador/Repo Man* (1984) de Alex Cox. *Vincent Vega* (John Travolta) y *Jules* (Samuel L. Jackson), matones al servicio de un mafioso negro, recuperan un misterioso maletín cuya clave numérica es 666 y que al abrir, despide un destello dorado que más tarde provoca la fascinación del criminal que encarna Tim Roth en *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino.

Se trata de referencias directas al extraño baúl del que emana una inquietante radiación y que causa numerosas y violentas muertes en otra increíble y fascinante e insólita cinta *noir*, *El beso mortal/ Kiss Me Deadly*, un *thriller psicópata* inscrito en una fase tardía del *cine negro*, revelador y fascinante y a su vez, decisivo para el arranque de la *nueva ola francesa* (el Jean-Luc Godard con *Sin aliento*, el Francois Truffaut con *Disparen contra el pianista* y *La novia vestía de negro* y el Claude Chabrol de *Que la bestia muera*) y que ahora, a setenta años de su estreno, se ha restaurado con un final alternativo.

Luego de cintas como *Apache*, *Vera Cruz*, Robert Aldrich, autor anárquico con una filmografía de vigorosa extravagancia visual y una violencia casi paródica, consiguió en ese 1955 la mejor adaptación de una novela del escritor Mickey Spillane, creador del cínico, brutal y ultraderechista detective *Mike Hammer*, dotando a *El beso mortal* de un aura apocalíptica y desesperanzadora. En efecto, mostraba a una ciudad de Los Ángeles corrupta y sin posibilidades de redención, con sus interminables escaleras y sus barrios nocturnos y peligrosos, como alegoría de una sociedad mutilada, agresiva y asustada por miedos atómicos, en los años de la segunda posguerra, el surgimiento de la *guerra fría* y la *cacería de brujas* impuesta por el senador Joseph Mcarthy. Aldrich y su guionista I. A. Bezzerides, conci-

bieron una suerte de anti Spillane del mismo Spillane, sustituyendo el robo de unas joyas por un material radiactivo que causa codicia, obsesión y brutales crímenes.

El filme arranca con la entonces debutante Cloris Leachman en el papel de *Christina Bailey* —por cierto, futura mujer de Mel Brooks y actriz de *Dillinger* y *El joven Frankenstein-*, quien huye descalza en medio de la noche, hasta que es recogida contra su voluntad por *Mike Hammer* (“*No le bastaba el pulgar, ¿tenía que usar todo el cuerpo?*”, le comenta). En breves minutos y luego de una original secuencia de créditos a la inversa al estilo de *Star Wars*, *Christina*, le revela la clave de un misterio: la palabra “*Recuérdame*”, antes de ser torturada y asesinada salvajemente y más tarde, arrojada a un precipicio junto con *Hammer* a quien da por muerto el enigmático asesino, reconocible sólo por sus extraños mocasines, así como los matones a su servicio.

Lo que sigue, es la obsesiva y enredada búsqueda de un misterio inabarcable, que lleva a cabo ese detective de alcobas, frío, misógino, irónico y *metrosexual* a la antigua, que no duda en usar como carnada erótica a su atractiva secretaria y amante *Velda* (la sensual debutante Maxine Cooper). Y es que justo, *El beso mortal*, resulta un excitante modelo para armar de ese subgénero del suspenso, con personajes repulsivos como el médico forense que encarna Albert Decker en el papel del siniestro malvado, sus matones y el jefe policiaco, incluyendo al propio Ralph Meeker como un memorable *Mike Hammer*, antihéroe de moral cuestionable, como si se tratase de una suerte de adelanto *Jamesbondiano*, debido principalmente a su promiscuidad sexual.

Todo ello, alrededor de esa enigmática *Caja de Pandora* capaz de liberar los demonios del mundo o una *Cabeza de Hidra* que convierte en azufre y cenizas a quien le sostiene la mirada y que emite una terrible luz y un pavoroso sonido, en un filme expresionista, censurado en varios países debido a su violencia e insinuaciones eróticas. La restauración y su final alternativo, permiten apreciar de otra manera esta joya nihilista, centrada en un personaje que diera pie a varias adaptaciones para cine, radio y televisión, pero ninguna capaz de albergar tantas alegorías paranoicas sobre la ciencia, el crimen y las pasiones humanas. Cabe aclarar que el detective *Mike Hammer* fue creado por Spillane en la novela *Yo, el jurado I, the Jury* (1947), y aparecería en un total de trece novelas, entre ellas, *Red siniestral Kiss Me, Deadly* (1952),

objeto de la presente adaptación. Entre los actores que encarnaron a *Hammer*, se encuentra el propio autor Spillane, Darren McGavin y Stacy Keach.

Aldrich, responsable de títulos imprescindibles como: *La venganza de Ulzana*, *La pandilla Grissom*, *Doce al patíbulo o Golpe bajo*, logró con *El beso mortal* su película más fascinante, ambigua y desconcertante, al equilibrar el homenaje a los clichés de una fórmula en apariencia gastada: habrá que recordar que el *cine negro* avanzaba hacia una etapa crepuscular y ésta, es una cinta de ruptura que analizaba con frialdad las consecuencias morales de sus personajes y del género mismo.

Con ello, Aldrich consiguió una película adelantada a su tiempo, que años después traería consigo un revisionismo de esos mismos temas, en obras como: *Chinatown*, *El largo adiós*, *Abuso de poder* (que utiliza también violencia sexual y la energía atómica) y *Terciopelo azul*; de hecho, el personaje que en ésta interpreta Isabella Rossellini recuerda tanto a la cantante negra Maddie Comfort —quien empuña un micrófono en una forma lúbrica y sexual al igual que la protagonista de *Blue Velvet*— como a la villana paranoica *Lily Carver/Gabrielle* (Gaby Rodgers) de *El beso mortal*.

CASTA DE MALDITOS (*THE KILLING*, 1956) DE STANLEY KUBRICK

Nacido en el Bronx neoyorquino y a lo largo de su escasa filmografía (13 largometrajes en casi medio siglo de carrera), el polémico y extraordinario cineasta Stanley Kubrick nunca dejó de ser un caso atípico en la industria filmica dedicado con entusiasmo a transgredir el cine de géneros con sus metáforas pesimistas sobre el individuo enfrentado a una sociedad hostil y violenta. Cinéfilo empedernido y fotógrafo de la revista *Look*, se inició como realizador independiente hacia 1953, sin embargo llamó la atención hasta 1956 cuando realiza su primera obra maestra: *Casta de malditos*, su tercera producción.

En efecto, Kubrick había filmado anteriormente dos intrigantes relatos, no obstante, fue precisamente este insuperable ejemplo de *cine negro*, que lo colocó como un creador de respeto, debido a la compleja estructura de relojería que establece. En particular, el uso del espacio y la construcción del tiempo: la utilización constante del *flashback*, el papel del narrador

omnipresente, o las escenas que se repiten para mostrarnos otro ángulo de la situación. Asimismo, su impresionante y ágil ritmo, apoyado en un extraordinario elenco, muchos de ellos figuras o actores de apoyo de filmes policíacos *Serie B*.

Sumado a su notable banda sonora a cargo de Gerald Fried quien más tarde musicalizaría decenas de series de TV de culto como: *La ley del revólver*, *La isla de Gilligan*, *Viaje a las estrellas*, *El Agente de Cipol*, o *Perdidos en el espacio*. Al igual que la fotografía a cargo de Lucien Ballard, el mismo de *Temple de acero* y varias películas de Sam Peckinpah como *La pandilla salvaje* o *La huida*, entre otras.

Luego de su primer y modesto corto documental: *Day of the Fight* (1951) sobre el boxeador Walter Cartier, que Kubrick consigue vender a la *RKO* la productora que le otorgó su primera oportunidad a Orson Welles diez años atrás, realiza su primer largometraje: *Fear and Desire* (1953), una metáfora sobre la violencia inútil de la guerra, seguida de *Killer's Kiss/Marcado para morir* (1955) donde se advierte ya su refinada y original estilística para narrar el encuentro de un hombre sólo contra un mundo agresivo, en un relato que unía a una bailarina ultrajada, el dueño de un tugurio y un boxeador. Un filme extraño y perturbador —de estilo *noir* sin duda, como lo muestra la secuencia del taller de maniqués— que captura con gran naturalismo los barrios bajos neoyorquinos.

Kubrick logra asociarse con el emprendedor productor James B. Harris —más tarde convertido en realizador (*Cop*, *El vigilante*)— y adaptar así la novela de Lionel White, apoyado en los diálogos por otro estupendo novelista policíaco *hard boiled*, Jim Thompson, con la que confirmó su capacidad narrativa y su inclinación hacia la violencia y el desencanto social al narrar los pormenores de un singular asalto millonario planeado meticulosamente por *Johnny Clay* —extraordinario Sterling Hayden—, un ex convicto que ha obtenido su libertad, apoyado por cuatro perdedores: un cantinero, un cajero del hipódromo, un contador alcohólico y un policía endeudado. El relato sirvió a su realizador para romper las convenciones del suspenso al fragmentar el tiempo de manera innovadora superando el simple alarde estilístico para influir directamente en la estructura argumental.

Jim Thompson (1906-1977), fue a su vez, autor de otros relatos llevadas al cine por directores como: Sam Peckinpah, Stephen Frears, Bertrand Tavernier y de manera reciente, *El asesino dentro de mi* (2010), dirigida por

Michael Winterbottom y protagonizada por Casey Affleck, Jessica Alba y Kate Hudson. Por su parte, Lionel White (1905-1985) escritor estadounidense de *novela negra* que debe en buena medida su fama al filme de Kubrick, sería adaptado por cineastas mayores como el propio Peckinpah o Jean-Luc Godard. White se inició como reportero de nota roja antes de dedicarse a la ficción, su especialidad eran los relatos de atracos y secuestros y el análisis psicológico de sus personajes y sus diferentes motivaciones, uno de los grandes aciertos de *Clean Break*, novela en la que se inspira Kubrick y Thompson para *Casta de malditos*. Por cierto, en *Perros de reserva* (1992) Quentin Tarantino agradece en los créditos a Lionel White, en un filme que guarda varias similitudes con la estructura argumental de la cinta de Kubrick.

Casta de malditos representa uno de los puntos más álgidos del *noir* estadounidense realizada en un tono muy cercano al documental policiaco, que propone una inquietante visión fatalista del entorno. Al ocaso del anti-héroe que se juega la vida en busca de una oportunidad corresponde una iluminación que destaca lo oscuro de sus acciones y lo inaccesible de sus planes. *Travellings* coreográficos en contraste con un montaje vertiginoso y secuencias de acción tensas y pulsantes.

Aquí, todas las situaciones que anteceden al atraco parecen perfectas e infalibles, sin embargo es evidente el tono pesimista del relato y los puntos débiles de sus protagonistas. Ejemplo de ello, la ambición y la amoralidad sexual de la *feme fatale*, misma que resulta muy explícita en una novela y en una película de los años cincuenta y que encarna de manera formidable Marie Windsor en el papel de *Sherry Peatty*, una mujer cínica y sensual, de alto voltaje erótico que se aburre con su marido, el más apocado miembro de la banda (el gran Elisha Cook Jr actor de filmes como: *El halcón maltés*, *Dillinger*, *Al borde del abismo* o *La hora del vampiro/Salem's Lot*). Y es que, de manera muy común en el género policial *noir*, los personajes femeninos se trastocan en víctimas o en victimarias y a su vez, en foco de conflictos.

Atracos, secuestros, pasión, alcohol, homosexualidad latente y sutil, traiciones, y personajes que parecen piezas de ajedrez en el que se describen minuciosos retratos psicológicos de sus personajes al margen de la ley, eclipsados por un pesimismo y un destino implacable. Por encima del interesante trabajo de estructura temporal alrededor del robo al hipódromo, *Casta*

de malditos resulta un gran relato de personajes. El espectador conoce los motivos que han llevado a cada uno de los integrantes de la banda a cometer ese atraco: el policía endeudado con un mafioso, el marido que cuida de su esposa enferma, el esposo cobarde que quiere una vida normal con una arpia sedienta de sexo y dinero y a su vez, el protagonista obsesionado con el golpe perfecto en un universo de perdedores como sucede en el impactante final.

Un filme que va acelerando el ritmo y la emoción gracias a la forma en la que Kubrick juega con el tiempo, ya sea apresurándolo o deteniéndolo para conducir al espectador a momentos muy concretos de la historia, a la vez que ayuda a situarlo en las escenas clave que muestran los motivos y los errores de los personajes quienes, como en una partida de ajedrez tienen un valor y una trayectoria específica, de ahí, la aparente e inocua secuencia en la que *Clay* busca al luchador retirado *Maurice* (Kola Kwariani), precisamente en un club de ajedrez, en dónde éste ofrece consejos a un jugador en relación a la manera de mover las piezas para ejecutar un *jaque mate*.

De hecho, *Clay* es asimismo, un jugador que mueve las piezas a su antojo después de haber trazado una estrategia que no siempre puede resultar acertada, ya que un absurdo incidente ocasionado por la impaciencia, las prisas y un caniche ansioso, echan por tierra la estrategia planeada. Un filme fascinante y novedoso que impondría un estilo en muchos relatos posteriores y daría pie a varios homenajes. Por ejemplo la secuencia de la inesperada llegada del amante de *Sherry* que encarna Vince Edwards el futuro *Dr. Ben Casey* de la exitosa teleserie homónima, es muy similar a la escena de la muerte del *hombre amarillo* en *Terciopelo azul* (1986) de David Lynch o la forma en que se descompone el tiempo cinematográfico como lo mostrará posteriormente *Perros de reserva* o *Pulp Fiction/ Tiempos violentos*.

SOMBRAS DEL MAL (*TOUCH OF EVIL*, 1958) DE ORSON WELLES

En tan sólo tres minutos iniciales, *Sombras del mal*, proporciona un muestrario del mejor y más pesimista Orson Welles, desde aquella su primera obra maestra *El ciudadano Kane* (1941) con la que debutaba. De hecho, ese increíble plano-secuencia que abre con la colocación de una bomba en un

automóvil, la puesta en marcha de éste, su recorrido por un pueblo de la zona fronteriza entre México-Estados Unidos, la aparición de la pareja protagónica —un oficial de narcóticos y su flamante esposa—, y finalmente, la explosión del auto, funcionan a su vez como un homenaje al más intenso y perverso Hitchcock y sirve para mostrar el talento de un hombre siempre adelantado a su tiempo como lo fue Welles.

A más de 40 años de filmada al inicio del nuevo milenio, Welles “resucitó” para guiar desde su tumba el nuevo montaje de un filme extraordinario que trasciende el típico relato de *Serie B* para trastocarlo en un inquietante estudio *noir* sobre la corrupción y la visión del *Mal* personificada en la figura de un despiadado y repulsivo jefe policiaco que encarna para más el propio director. En efecto, se trata de la obra maestra del *cine negro* crepuscular, de trama deliberadamente confusa que permite a Welles llevar a cabo toda su imaginería visual y encarnar a uno de sus personajes más memorables junto con *Charles Foster Kane* y *Mr. Arkadin*.

Como sucedió a lo largo de su obra, siempre incomprendida y mutilada por los grandes magnates de la industria fílmica, *Sombras del mal* fue reeditada sin el consentimiento de Welles, quien prefirió marcharse a México para preparar el rodaje de otra obra inconclusa: *Don Quijote*. Se añadieron escenas adicionales a cargo de Harry Keller y se agregaron 13 minutos al metraje original de 95 minutos. Hacia 1997, Jonathan Rosenbaum, historiador de cine y alumno de Welles localizó un *memorandum* de éste con 58 páginas que había sido enviado a la *Universal Pictures* y en el que detallaba los cambios prudentes para devolverle al filme su espíritu original.

Con la ayuda del brillante montador y sonidista Walter Murch (*La conversación*, *El Padrino II y III*, *Apocalipsis*, *La sangre de Romeo*), Rosenbaum consiguió llevar a cabo el proyecto final en el que se aprecian cambios importantes como en el plano-secuencia inicial, en el que desaparecen los créditos y el tema musical a cargo de Henry Mancini, y se agregó el sonido ambiental de la radio de un automóvil. A su vez, otras modificaciones tienen que ver con el personaje interpretado por Joseph Calleia —el *sargento Menzies*— a quien se reivindica con una personalidad más propia.

La delirante indagación policiaca que reúne a un oficial antidrogas mexicano, *Mike Vargas* (Charlton Heston), su esposa *Susan* (Janet Leigh) raptada por una banda de delincuentes y un amoral inspector, *Hank Quinlan* (el propio Welles), veterano detective que se vale de sobornos y chantajes



El Padrino, Francis Ford Coppola, 1972. Colección Filmoteca UNAM.

entre sus métodos oficiales y deja ver su lado más oscuro, se adecúa a la perfección a los lineamientos del más intenso *cine negro*. Ese que describía un universo urbano tendiente al crimen, la corrupción y la violencia.

Una iluminación de agobiantes claroscuros que destaca lo sombrío del entorno como alegoría de las fatales determinaciones de *Quinlan*. Escenarios claustrofóbicos y franjas de luz que parecen marcar a los protagonistas Heston como *Vargas*, se asemeja a su vez, a la figura del antihéroe *noir*; a medio camino entre el nihilista derrotado y el detective duro y cínico. A su vez, Welles, en la línea de obras clave del género como *Traidora y mortal*, *Al borde del abismo* o *Los sobornados*, consigue crear una fascinante ambigüedad moral en sus personajes adelantándose a una obra cumbre sobre la podredumbre de las instituciones: *Corrupción judicial/Bad Lieutenant* (1992) de Abel Ferrara; sin duda, uno de los mejores “alumnos” del maestro Welles en lo más alto de su genio.

SIN ALIENTO (À BOUT DE SOUFFLE,
FRANCIA, 1959, JEAN LUC GODARD)

Michel Poiccard alias *Laszlo Kovacs* (Jean Paul Belmondo), es un ex *extra* de cine admirador de Humphrey Bogart y delincuente de poca monta. Luego de robar un automóvil en Marsella para ir a París, asesina de manera fortuita a un policía en motocicleta. Sin remordimiento alguno por lo que acaba de hacer, prosigue su viaje. En París, intenta en vano cobrar un dinero que le deben. Tras robar a una amiga, busca a *Patricia Franchini* (Jean Seberg), para acostarse con ella; una joven burguesa estadounidense, que aspira a convertirse en escritora y vende en las calles el periódico *New York Herald Tribune* por los Campos Elíseos; sueña también con matricularse en la Sorbona y escribir algún día en ese periódico. En Europa cree haber hallado la libertad que no conoció en Estados Unidos. Lo que *Michel* ignora es que la policía lo está buscando por la muerte del motorista. *Patricia* duda acerca de sus sentimientos hacia él. Cuando descubre que la policía le sigue la pista, empieza por ayudarlo. Pero al final, para obligarse a alejarse de él, lo denuncia a la policía. *Michel*, cansado y enamorado, se niega a huir.

Sin aliento obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín y el Premio Jean Vigó a la Mejor Película

“Quiero enormemente este filme que me ha avergonzado durante algún tiempo, pero lo coloco en el lugar donde debe ser colocado: en el de Alicia en el país de las maravillas. Yo creía que era Caracortada... Lo que yo quería era alejarme de la narración convencional y volver a hacer de manera diferente, todo lo que ya se había hecho en el cine. También quería dar la impresión de haber acabado de encontrar o de descubrir el proceso del cine por primera vez”. —Jean-Luc Godard—

“Existen películas que no se parecen a nada de lo que se hizo antes de ellas: El ciudadano Kane, Hiroshima mi amor y Sin aliento. De todos los filmes de Godard, el que prefiero es À bout de souffle por el dolor que contiene. Dolor moral y dolor físico. Una profunda experiencia del dolor. Es raro que un filme sea de primer intento un grito: éste es el caso”. —Francois Truffaut—

El tema del fracaso amoroso en la pantalla se convirtió en una premisa común a partir de los años sesenta a pesar de algunos antecedentes otorgados una década antes, por el *cine negro* en su fase sicótica. De algún modo, *Sin aliento* de Jean-Luc Godard, filmada en 1959 y estrenada en 1960 en el Festival de Cannes, inaugura una suerte de nueva y realista temática, en la que va a prevalecer el nihilismo, la desesperanza, la imposibilidad de las relaciones personales y el triunfo del desasosiego emocional sobre la historia de amor condenada irremediablemente al fracaso, así como la idea de la muerte como fin último.

Los rompimientos románticos, la crisis de la pareja, la vehemencia del amor, sus personajes sumidos en un caos de sexualidad, historias ligadas a sentimientos de culpabilidad, frustración sexual y pérdidas físicas y amorosas, van a permear incluso en toda la obra de varios cineastas intrigantes y portentosos como Marco Ferreri, Claude Lelouch, Atom Egoyan, Krzysztof Kieslowski, Wong Kar-Wai y por supuesto en el propio Godard, entre muchos otros, como lo muestran algunas de sus insólitas historias de fracaso romántico que van de: *La última mujer*, *Adiós macho* a *Un hombre y una mujer* y *Vivir por vivir* a *Escenas familiares*, *Partes habladas*, a *No amarás* (*Breve película sobre el amor*), *Azul y Rojo*, *Deseando amar*, *Vivir su vida*, *El desprecio*, *Pierrot, el loco* y otras, por mencionar algunas.



El Padrino II, Francis Ford Coppola, 1974. Colección Filmoteca UNAM.

La aventura, la huida, el crimen, la adrenalina, son temas importantes en *Sin aliento* y aún más: el pesimismo y su ausencia de redención en torno a la imposibilidad del amor en una narración dolorosa y romántica donde el pasado es un fardo, como ocurre en las mejores tramas del *cine negro*; un género estadounidense al que los críticos franceses de la revista *Cahiers du Cinema*, entre ellos; Godard, Truffaut, Chabrol, Eric Rohmer y otros más, bautizaron ese tipo de historias como *cinema noir* y justo ese fue el arranque de una película que transformó la cinematografía en su conjunto y cambió las reglas de ésta...

...Nacido en 1930, el seno de una familia burguesa suiza (su padre era médico, su tío materno un banquero), Jean-Luc Godard saltó en efecto, de las páginas de *Cahiers du Cinema* donde se desempeñaba como crítico a la dirección fílmica. De hecho, desde su debut en *Sin aliento*, se convirtió en el líder moral de la *nouvelle vague* o *nueva ola*; un movimiento revitalizador que sirvió al cineasta y a otros notables y talentosos realizadores más, para establecer una verdadera revolución utilizando no sólo una cámara hipermóvil y violentas elipsis narrativas, sino un estilo iconoclasta tal vez demasiado intelectualizado pero sumamente personal y arriesgado. Sin lugar a dudas, sus historias realistas y poéticas, su estilo acelerado y cortante, intelectual y áspero con relatos como: *Sin aliento* encarnan el corazón de la *nueva ola* en todo su esplendor con imágenes emblemáticas como aquella de Jean-Paul Belmondo y Jean Seberg caminando por los Campos Eliseos, filmados por el cinefotógrafo Raoul Coutard, quien se mantenía oculto en un carrito de correos para que la escena tuviera un dejo realista.

“...Cuando faltaba un mes para el estreno de Los cuatrocientos golpes, Jean-Luc Godard me pidió que le dejara el guión de Sin aliento, para leerse a Georges Beauregard. Era una historia que yo había escrito unos años antes. Pierre Braunberger se había interesado mucho en ella, pero yo perdí entusiasmo por ese argumento, y empecé a tomar notas para Los cuatrocientos golpes. Jean-Luc trabajó solo en ese guión un poco antes del rodaje y, sobre todo, durante el mismo. Modificó completamente el final. En mi historia, el film terminaba con el muchacho paseando por la calle y la gente que se volvía a su paso, cada vez con más frecuencia, como se mira a una estrella, ya que su foto estaba en la primera página de los

periódicos de la tarde. Esto podía ser terrible. Cómo algo que quedaba en suspenso. Godard escogió un final violento porque él es más triste que yo. Cuando hizo esa película, estaba realmente desesperado. Sentía la necesidad de filmar la muerte, tenía que rodar ese final” —Francois Trufaut—.

La dureza, desesperanza, fatalidad intrínseca y romanticismo que imprime Belmondo a su personaje es una suma de todos esos antihéroes *noir* del cine estadounidense: de Bogart a Robert Mitchum, de Kirk Douglas a Sterling Hayden que Godard capitalizó para crear uno de los personajes más fascinantes y nihilistas del género y del cine en general con una ineludible perspectiva francesa que permeaba en filmes de Marcel Carné o Jean Pierre Meville. Sin duda, éste sería el arranque de una brillante carrera no sólo para Godard, sino para el propio Belmondo (1933-2021) quien terminaría trastocándose en una figura emblemática del cine galo como Gerard Philippe, Alain Delon, Michel Piccoli o Gérard Depardieu y más. *El delator, Leon Morin, sacerdote, El ladrón de París, Pierrot El loco, Stavisky, El profesional, Borsalino, El animal, Los miserables, Quizás* y decenas de películas más lo comprueban.

Hoy en día lo que representó en su momento *Sin aliento* continúa vigente: la frialdad, la intelectualidad y la tristeza de la bellísima Jean Seberg, el fatalismo romántico y la ingenuidad casi infantil de Belmondo imitando a Bogart pasando su dedo por los labios, sus escapadas para huir de la policía y sobre todo su carrera final donde inevitablemente será abatido. Las referencias cargadas de cinefilia: “*Vivir peligrosamente hasta el fin*” o de intelectualismo: —“¿Conoces a William Faulkner?”, le comenta Patricia y Michel responde: —“No. ¿Es alguien con quien te acostaste?”... Los escenarios naturales: calles, cafés, evitando el Estudio de cine y las luces de reflectores, incluyendo al propio Belmondo o a Seberg hablando a cámara en rompimientos Brechtianos, en una trama que se iba reconstruyendo cada día de rodaje. *Sin aliento* es una de las obras maestras de la pantalla, una experiencia sensible y dolorosa como lo es su bellísima banda sonora a cargo del jazzista francés Martial Solal cuya melancolía y fuerza impregna toda la trama. Un relato único e irreplicable del que siempre se podrá decir algo nuevo.

A SANGRE FRÍA (*IN COLD BLOOD*, 1967)

Noviembre de 1959 en la madrugada: un *greyhound* se desplaza veloz. En la parte trasera del autobús, un joven dormita abrazado a su guitarra y mostrando la peculiar suela de uno de sus zapatos. Su destino: Kansas, lugar donde en breve, se llevará a cabo un absurdo e inútil sacrificio de sangre, cuyo saldo será la ejecución de una familia y un botín de 43 dólares, unos binoculares y un radio de transistores. Es el arranque de la sombría adaptación cinematográfica de *A sangre fría*, dirigida y escrita por Richard Brooks en 1967, filmada en un ominoso blanco y negro a cargo del gran cinefotógrafo Conrad L. Hall (*Butch Cassidy, Belleza americana*) con un inquietante *soundtrack* en clave de *jazz funk* compuesto por Quincy Jones: las percusiones y las cuerdas para los asesinos y la dulzura de la flauta y los instrumentos de aliento a la cotidianidad de la familia Clutter.

Perry Smith (Robert Blake), joven de baja estatura con severos problemas en sus piernas y adicto a las aspirinas, aborrece a las monjas y ama y odia por igual a su padre (Charles McGrawth) un ex cazador y buscador de tesoros en Alaska traumatizado por el abandono de su mujer, una bella joven *cherokee*, estrella del rodeo (Sammy Thurman) que terminó sus días alcoholizada y acostándose con jovencitos. Perry añora sus días de felicidad infantil en Texas y sufre por los recuerdos de violencia familiar, al tiempo que se imagina triunfando como cantante en Las Vegas ahora que ha dejado la prisión violando su libertad condicional y cuya ilusión es encontrar en Yucatán, el tesoro perdido de Hernán Cortés: 60 millones de dólares en oro. Por su parte, Dick Hickock (Scott Wilson) otro ex convicto, es un joven esbelto, seguro de sí mismo, con un progenitor enfermo (Jeff Corey) y a su vez, padre de dos niños con una chica a la que abandonó. Es agresivo, misógino, amante de las escopetas, los chicles y las jovencitas. Estafador nato, suele robar baratijas en las tiendas y está convencido, por el relato de Floyd Wells, un compañero de celda, que la familia Clutter oculta en su granja, una caja fuerte con diez mil dólares: “*pan comido*”... “*Te juro que vamos a estampar sus sesos en las paredes*”, le comenta a Perry...

En la dedicatoria y agradecimientos de su libro *A sangre fría/ In Cold Blood* publicada por *Random House* en 1966, su autor Truman Capote escribe: “*Para Jack Dunphy y Harper Lee, con cariño y gratitud*”...

... “Todos los materiales de este libro que no derivan de mis propias observaciones han sido tomados de archivos oficiales o son resultados de entrevistas con personas directamente afectadas; entrevistas que, con mucha frecuencia, abarcaron un periodo considerable de tiempo. Como estos colaboradores están identificados en el texto sería redundante nombrarlos; sin embargo quiero expresar mi gratitud formal, ya que sin su paciencia y su cooperación, mi tarea hubiera sido imposible...” ...

...Sin embargo, lo que Capote no aclara en los agradecimientos, ni en el desarrollo de su ficción periodística, es la enorme ayuda y colaboración que recibió de su amiga de la infancia y escritora como él, Nelle Harper Lee, ganadora del *Premio Pulitzer* por *Matar a un ruiseñor* (1960) llevada al cine por Robert Mulligan en 1962 con Gregory Peck. Jack Dunphy la primera persona en la dedicatoria, era un escritor, dramaturgo y ex bailarín que mantuvo una larga relación sentimental con Capote. Por su parte, Harper Lee, no sólo fue quien entusiasmó a su amigo a insistir en la investigación periodística-literaria-criminal que culminaría en tan exitosa novela llevada a la pantalla con Robert Blake como Perry Smith y Scott Wilson en el papel del otro homicida Dick Hickock. Sino que fue la propia Nelle Harper Lee, quien le introdujo con las personas del pueblo para que se ganaran su confianza ya que Capote a todas luces no encajaba ahí, con sus amaneramientos y extravagancias. Fue ella, quien le consiguió las entrevistas claves como la del agente policiaco Alvin Dewey. Y más aún, Harper Lee trabajó junto con Capote en la redacción de las entrevistas, conjeturas e investigación periodística. Sin ella, esa novela que inauguraría un nuevo género literario y periodístico y que lanzó a las alturas a Capote, tal vez no habría existido...

...Los responsables del crimen: Richard Eugene o Dick Hickock y Perry Edward Smith, recién salían de prisión y por confidencia de otro preso, Floyd Wells, suponían que en la granja de los Clutter encontrarían al menos diez mil dólares en efectivo. Nada de ello era cierto y no obstante asesinaron a la familia a *sangre fría*. Los acontecimientos de Kansas, mantendrían en vilo a lo largo de cinco años al novelista y periodista Truman Capote, con un enorme poder de convicción, capaz de conseguir lo que pareciera imposible: prolongar la vida del par de presidiarios en espera de su ejecución en el *corredor de la muerte*.

Justo a fines de aquel año de 1959, cuando Harper Lee entregaba el original de *Matar a un ruiseñor* para ser publicado, Truman Capote se

encuentra en el periódico con la noticia del crimen de esa familia de granjeros en Kansas. Sin perder tiempo, se comunica con su amiga y le pide le acompañe a preparar el reportaje para la revista *The New Yorker*. Capote presentía que un relato pormenorizado inspirado en esos hechos verídicos en donde mezclara la ficción literaria con el reportaje periodístico podría arrojar una obra excepcional y cuya versión cinematográfica se trastocó en un inquietante y desolador estudio *noir* contemporáneo.

Richard Brooks (en realidad llamado Ruben Sax), se inició como periodista radiofónico y a fines de los cuarenta debutaba como guionista con un par de joyas del cine negro: *La fuerza bruta* y *Huracán de pasiones*. En los cincuenta, dirige clásicos como: *Semilla de maldad*, *Una gata sobre el tejado caliente* o *Lord Jim*. Su adaptación de *A sangre fría* se encuentra a la altura de la novela en la que concibe un *thriller* sobre una comunidad desesperada y sedienta de sangre y castigo. Y, pese a que no se sumerge a profundidad ni en la cotidianidad de los Clutter ni de los otros presos del *corredor de la muerte*, para concentrarse en los homicidas, logra crear una sensación de asfixia y desasosiego con un montaje que va y viene en el tiempo con escenas notables como la del conductor que se salva de morir o aquella del interrogatorio y las huellas.

Los últimos cuarenta minutos del filme resultan escalofrantes: la llegada de Perry y Dick a la granja, los ruidos de pisadas, las luces de las linternas, el rostro de pánico y vulnerabilidad de la hija, la lascivia de Dick y la compasión y a la vez la sangre fría de Perry, hasta llegar al desenlace: el ascenso al cadalso donde no hay vuelta atrás posible. Esa escena final: la del pequeño cuerpo de Perry retorciéndose en el aire en sus últimos estertores, ejecutado por un verdugo que cobraba 300 dólares por inculpado, resulta inclemente y brutal, como lo fue la mirada de Capote; por cierto, uno de aquel reducido grupo que atestiguó en su momento la ejecución de esos dos parias en el interior de una sociedad sin redención.

A 101 años de su nacimiento, Truman Capote (1924-1984), trastocó en literatura la nota roja. Dio sentido narrativo y periodístico al pavor de aquel que sabe que morirá en unos minutos y a su vez, consiguió hacer partícipe al lector de la emoción más descarnada: la del homicida que pone fin a una vida humana. Concibió una obra donde el realismo más atroz se trastoca en embeleso y el suspenso policiaco en un acto cotidiano del que nadie está ajeno...

EL ESTRANGULADOR DE BOSTON (THE BOSTON STRANGLER, 1968) DE RICHARD FLEISCHER

Entre 1962 y 1964, aparecieron violadas y estranguladas once mujeres en las inmediaciones de Boston, Massachusetts. Las indagaciones, llegaron hasta Albert De Salvo, un maniaco de libido insaciable, proveniente de un hogar violento y abusivo. De Salvo, había sido señalado antes como “*El hombre que mide*”; un supuesto buscador de talentos que tomaba medida y mano-seaba a ingenuas víctimas. Más tarde, se le ligó al llamado “Hombre verde” —por su overol de trabajo— al que se le acusó de cometer 300 violaciones brutales, aunque según él, fueron cerca de dos mil (sí, ¡dos mil! mujeres).

Encerrado en una institución para criminales y enfermos mentales, confesó trece de los once asesinatos que se le achacaban; sin embargo, por versiones de los testigos —incluso una sobreviviente— nunca se pudo comprobar su culpabilidad. Peor aún, tuvo contacto con un asesino en serie de nombre George Nassar, quien pudo haberle dado los detalles de los crímenes. Incluso, fue señalado como el posible asesino, en ese caso conocido como el del “Estrangulador de Boston”.

Las reacciones encontradas, las pistas de la policía, la violenta y sexualmente terrible biografía de De Salvo, así como el pánico de la población, fueron llevadas a la pantalla, por uno de los mayores artesanos del cine de aventuras y de suspenso hollywoodense. Richard Fleischer, quien, no sólo es el responsable de eficaces filmes como *Los vikingos*, *Viaje fantástico* y *Cuando el destino nos alcance*, sino que, es el creador de una brillante trilogía sobre la sicopatía criminal verdadera: *Compulsión* (centrada en el caso de Leopold y Loeb), *El estrangulador de Rillington Place* (sobre John R. Christie) y el *thriller* de reminiscencias *noir* en su fase sicópata: *El estrangulador de Boston*.

El filme, era una adaptación del *best-seller* de Gerold Frank sobre el caso de Boston, según un exhaustivo seguimiento que concluía con la descripción detallada de los crímenes al procurador general asistente de Massachusetts, John S. Bottomley (Henry Fonda). El libro, no dejaba dudas de quien era el asesino, porque DeSalvo mismo no dudaba; sin embargo, la cinta de Fleischer desató una oleada de críticas, debido a que De Salvo no había sido juzgado por los trece asesinatos. Incluso, el propio De Salvo demandó a la productora, alegando que la película era un retrato distorsionado de su vida.

En un tono de filme *Serie B* y un estilo semidocumental, Fleischer dejó de lado el suspenso gratuito, y construyó un inquietante fresco social, sobre una personalidad enferma y fragmentada. De hecho, trazó a su personaje, no tanto como un despiadado *serial killer*, sino, como un esquizofrénico sin esperanza muy en deuda con otros personajes del *cine negro* como los interpretados por James Cagney. En ello, mucho tiene que ver la sorprendente interpretación de Tony Curtis, un actor desaprovechado por Hollywood, cuya carrera venía en descenso. Curtis, se anticipó a los sacrificios físicos de Robert De Niro en *Toro Salvaje* (Martin Scorsese, 1980): ganó peso, reconstruyó su cara con una nariz falsa para asemejarse a De Salvo y perfeccionó un acento de Boston.

El estrangulador de Boston, sorprendió a su vez, no sólo por el hiperrealista estudio criminal al estilo de *A sangre fría* (Richard Brooks, 1967), sino por su avanzada técnica, que se adelantó por ejemplo, a los trucajes emocionales de Brian De Palma. Por medio de un tenso montaje paralelo y el uso dramático de la pantalla dividida, Fleischer intentó mostrar la enorme cantidad de detalles del caso, así como el pánico que existía en la ciudad. “*Es la historia de una ciudad en confusión*”, declaró Fleischer, quien por aquella época, era un estudiante en la Universidad de Boston.

Debido a la falta de evidencia comprobatoria, De Salvo no fue juzgado como estrangulador y sí en cambio por delitos como robo y violación. Remitido a un hospital para su tratamiento antes del juicio, escapó en 1967; fue recapturado y condenado finalmente por sus primeros crímenes. Sentenciado a cadena perpetua se le encontró muerto dentro de su celda en 1973.

TAXI DRIVER (MARTIN SCORSESE, 1976)

Como se sabe, la historia de los Oscars está cargada de omisiones e injusticias. En ese sentido, si una película engloba los absurdos de la Academia es precisamente *Taxi Driver*, ganadora de la Palma de Oro en Cannes y sin duda una obra maestra *noir* del cine contemporáneo que influyó en la carrera de cineastas importantes. Ni Martin Scorsese como realizador, ni Paul Schrader como guionista, ni Michael Chapman como fotógrafo fueron tomados en cuenta por la Academia y para colmo, no se llevó la estatuilla por su nominación para Mejor Música: el último y excepcional *soundtrack*

del maestro Bernard Herrmann. Nada más injusto que el desdén de la Academia para un filme innovador, abigarrado, delirante y terrible que proponía una visión hiperrealista de la violencia y el caos urbano como una suerte de respuesta brutal al cine negro realizado tres décadas atrás.

Scorsese de la mano de su talentoso guionista Paul Schrader concibió uno de los mayores homenajes emocionales al cine negro con *Taxi Driver*. Más allá de sus reminiscencias expresionistas, sus escenarios claustrofóbicos (el interior de un taxi, los pasillos del hotel) destaca la utilización inquietante de un tiempo dramático. Aquí, el tiempo cinematográfico se disloca en los pensamientos y las acciones del alienado taxista *Travis Bickle* (un soberbio Robert De Niro) que decide convertirse en redentor social, lo que lleva a un ambiente de anómala ansiedad, reforzada con una narración dramáticamente romántica y el uso de la voz *en off*.

“En Taxi Driver, concebí a un personaje que estaba en sus veintes y era joven, paranoico y colérico, y veía la ciudad como su enemiga”. Una declaración de un cineasta y autor perfeccionista, de férrea educación calvinista y célebre guionista de Scorsese en cintas como *Toro salvaje* y *La última tentación de Cristo*. A Schrader se le debe sin duda varios de los principales aciertos de un filme genial donde retoma sus temas de culpa, castigo, redención violenta y autodestrucción como lo demuestran posteriores filmes suyos como *Gigoló americano* (1980), *Mishima* (1985), o *Juego veneciano* (1990).

El vapor que emana de las alcantarillas, las luces de neón, la vulgaridad de la prostituta adolescente (Jodie Foster, estupenda), la idealización de la joven promotora política (Cybill Shepherd, hermosa) y la preparación del atentado inspirada en el caso real del senador George Wallace, funcionan como alegoría de un infierno y un purgatorio urbano en el corazón de Nueva York. Asimismo, el personaje alienado que descompone la realidad de su entorno y se enfrenta a su imagen en un espejo (*“Me hablas a mi”*) resulta una brillante puesta al día del antihéroe *noir* que vive en un universo hostil y alienado. Insuperable.

DAVID MAMET GUIONISTA Y EL NOIR CONTEMPORÁNEO

Realizador, dramaturgo y sensible guionista, David Mamet (Chicago, 1947) ha orientado en buena medida su carrera hacia la búsqueda de personajes

obsesivos y traumatizados con el pasado encerrados en claustrofóbicos universos hostiles. Perdedores en busca de una oportunidad y sumergidos por lo general en situaciones criminales y relatos de férrea intención *noir* como lo muestran: *El veredicto* (Sidney Lumet, 1982) o *Juego de emociones* (David Mamet, 1987). Y sobre todo, un par de obras esenciales del cine negro contemporáneo como *El cartero llama dos veces* (Bob Rafelson, 1981) y *Los intocables* (Brian De Palma, 1987) permiten analizar los vastos territorios emocionales de un argumentista original como Mamet.

Dirigida por el hábil artesano Tay Garnett en 1946, *El cartero llama dos veces* con Lana Turner y John Garfield mostró como nunca las relaciones hormonales inscritas en una suerte de subgénero curtido en todo tipo de secreciones. De hecho, la novela de James M. Cain con la que consiguió darle la vuelta a la censura a partir de su amoral historia pasional centrada en una pareja de amantes que inician una escalada sexual cuyo clímax es el homicidio del marido de ella, un inmigrante dueño de una fonda-gasolinera a la orilla de la carretera. En la versión concebida por Mamet 35 años después y dirigida por Bob Rafelson los elementos de sexualidad son más explícitos; no obstante, más allá del potencial erótico que aportan sus protagonistas: Jessica Lange y Jack Nicholson, destacan las consecuencias morales de sus actos que a la postre se trastoca en un infierno compartido.

Por su parte, *Los intocables* de Brian De Palma con una sobresaliente interpretación de apoyo de Sean Connery y un notable Elliott Ness con el rostro de Kevin Costner, muestra la ambigüedad de la justicia: el crimen y el poder se identifican con la presencia sórdida y amable al mismo tiempo como lo encarna Robert de Niro en su papel de Al Capone. De Palma revisa de manera nostálgica el pasado y a su vez, Mamet brinda algunos brillantes homenajes tanto al cineasta italiano Sergio Leone como al ruso Sergei M. Eisenstein de la mano de un cineasta como Brian De Palma, con una gran capacidad de pirotecnia visual que evita sumergirse en la precaria visión social de la era de la “prohibición”.

*SIN CITY (LA CIUDAD DEL PECADO, FRANK MILLER
Y ROBERT RODRÍGUEZ, 2005). COMIC Y CINE NOIR*

Cine e historieta han sostenido un difícil amasiato. Una complicada relación casi incestuosa, en la que suele prevalecer la espectacularidad de la imagen filmica y los efectos visuales, en decremento de la profundidad de la trama y la gráfica de los *comics* originales, salvo extrañas excepciones. Y es que la historieta se ha retroalimentado con el lenguaje cinematográfico: en esencia, relatos contruidos a través de una serie de imágenes con progresión narrativa y dramática y textos que relatan o adelantan la acción; ya sea la voz de un narrador o de los actores con la llegada del cine sonoro, o diálogos enmarcados en “globos”.

Resulta fundamental la división fílmica por fotogramas y sus diversos encuadres, así como los elementos de continuidad y movimientos de cámara que van de disolvencias a *travellings*, ya sea por efectos ópticos, físicos, o simulados por dibujantes de historieta y computadoras. Es cierto sí, que el *comic* apareció pocos años antes de la invención del cine, no obstante, el desarrollo del lenguaje fílmico fue decisivo para los avances de la historieta y en algunos casos, cine y *comic* coincidieron de manera sorprendente como ocurre con el trabajo de Will Eisner que surge justo en los albores del cine negro y en el debut de Orson Welles con *El ciudadano Kane*, al inicio de los cuarenta. De hecho, tanto la gráfica en blanco y negro del *Spirit* de Eisner, como el cine de Welles, se convirtieron en modelo para armar de lo mejor de ambos universos visuales y en los cimientos de corrientes estilísticas renovadoras, como el propio cine negro y sus ecos contemporáneos.

Dignos antecedentes de un estilo y un género fílmico y gráfico que aún sigue sorprendiendo y recomponiéndose, como lo muestra ese extraño, fascinante y polémico experimento visual que fue *Sin City/La ciudad del pecado* (2005), co dirigida por Robert Rodríguez y el notable ilustrador Frank Miller, más el apoyo de Quentin Tarantino, quien ya había sacado partido de la estética y la narrativa *pulp* y *hard boiled*, en su explosivo y sangriento cóctel *neo noir Pulp Fiction* (1994). La ambigüedad moral de sus personajes, sus caídas emocionales, la recurrencia a los traumas del pasado para mostrar las miserias personales y colectivas, sus universos nocturnos, su ritmo romántico y melancólico cercano al jazz, su impactante expresionismo y su iluminación capaz de crear ambientes inquietantes y peligrosos, que aparecen

en Eisner, en Welles y en todo el cine negro de los años cuarenta y cincuenta y sus muestras contemporáneas, en el que gravitan los nombres de hábiles fotógrafos y cineastas, así como de otros estilistas del lenguaje, creadores de mundos sin redención, como serían James M. Cain, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, o Mickey Spillane, éste último, una de las principales influencias de esas historias surgidas de la imaginación de Miller y de la imaginería cinematográfica de un brillante artesano como Rodríguez.

A partir de tres historias de la serie gráfica creada por Miller: *Sin City*, *The Big Fat Kill* (*La gran masacre*), *The Yellow Bastard* (*Ese bastardo amarillo*), publicadas entre 1991 y 1996, *La ciudad del pecado* intercala, con algunos personajes que se entrecruzan, tres tramas que se desarrollan en (*Ba*)*sin City*, con personajes débiles y poderosos, antihéroes y perdedores, víctimas y victimarios, que habitan los bajos fondos de una ciudad calcada del imaginario de la *serie B noir* y de las noveletas *pulp* de los años cuarenta. En una de ellas, *John Hartigan* (Bruce Willis), un policía endurecido y a punto de su retiro, busca a un asesino pedófilo (el *Bastardo Amarillo*, que encarna bajo increíble maquillaje muy en deuda con las máscaras de los ladrones de *Casta de malditos* de Kubrick, el actor Nick Stahl) e intenta rescatar de sus garras a una niña de once años, pero es traicionado por un policía corrupto (Michael Madsen). En otra, el forzudo y deforme *Marv* (Mickey Rourke, en uno de los mejores papeles de su carrera), repleto de heridas y perseguido por la policía, intenta vengar a su amada *Goldie* (Jamie King), quien amanece muerta a su lado. Finalmente, *Dwight* (Clive Owen), amante de una mesera (Brittany Murphy), asesina a un policía sicópata (Benicio del Toro), provocando una feroz masacre entre personajes del hampa, prostitutas *amazonas* y la policía.

Caben aquí, personajes de una perversidad repulsiva como ese sacerdote demencial que encarna Rutger Hauer, un sádico asesino en serie (Elijah Wood Jr) ,o el hijo de un senador, convertido en un monstruo amarillo que supura sangre del mismo color, como recuerdo de las infernales radiaciones del misterioso baúl que causaba infinidad de muertes violentas en *El beso mortal* (1955) de Robert Aldrich, a partir de la novela *Red siniestral/ Kiss Me, Deadly*, de cuya película, Miller y Rodríguez entresacan planos, encuadres y personajes, como *Hartigan*, quien conduce su auto convertible, como el propio protagonista de aquella: el ultraderechista, cínico y misógino detective *Mike Hammer*, creado por Spillane e interpretado por Ralph Meeker.

Todo ello, en un filme construido en función de mujeres violentadas en todas las formas posibles: ya sea la niña enamorada del maduro hombre que la salva y que al crecer se convierte en una voluptuosa *strip girl* (Jessica Alba); la exuberante *diosa* sexual asesinada al lado de su amante, la chica de bar humillada y rescatada por el antihéroe romántico, o las agresivas prostitutas que como una suerte de guerreras urbanas de *exploitation film*, defienden su territorio con una violencia sanguinolenta, similar al del cine *gore* y *splatter*.

Sin embargo, más allá de los delirios de una trama extremista, nihilista y provocadora, de actuaciones y caracterizaciones a la altura de la historietista gráfica de Miller y de la (re)creación de los ambientes y la fisonomía urbana nocturna, heredera del mejor cine negro, como esa ciudad corrupta y sin posibilidades de redención, con sus interminables escaleras, sus barrios nocturnos y peligrosos y sus barrancas y zonas boscosas, como alegoría de una sociedad mutilada, agresiva y asustada, el gran acierto de Miller y de Rodríguez, autor a su vez de la fotografía, montaje y música (junto con Graeme Revell y John Debney), es la interpretación visual de la historieta: ese blanco y negro metalizado, donde los grises parecen trastocarse en metáforas sociales y los breves estallidos en color (el rojo, el azul, el amarillo) en alegorías oníricas.

Más que utilizar el *comic* como una suerte de *storyboard* y calcar artísticamente fotograma tras fotograma, los realizadores proponen una interpretación visual y emocional, como la que hicieron en un plano musical, el saxofonista John Zorn en su disco *Spillane* (1987) y sobre todo, el brillante arreglista y compositor Bob Belden con su interpretación jazzística del brutal crimen de Elizabeth Short y la ciudad de Los Ángeles como escenario *noir* en su excepcional suite titulada *Black Dahlia* (2000).

Realizada con la más moderna y sofisticada tecnología digital de aquel año 2005, *Sin City*, se trastoca en un filme de culto y en referencia obligada del que es quizá, el primer *comic* de acción viva, con actores que se mueven en escenarios virtuales generados por computadora y delante de una pantalla verde, para demostrar que el cine del nuevo milenio de entonces, resultaba paradójicamente, el que más se aproximaba al ilusionismo primigenio de la imagen fílmica y la historieta: la materia misma de la que están hechos los sueños (y las pesadillas).

Tardía continuación de aquella dirigida por los mismos realizadores: Robert Rodríguez adorador de la *Serie B* y la violencia extrema en tono de

farsa y Frank Miller, notable ilustrador de un tenebroso realismo y sadismo *noir*, es *La ciudad del pecado*2/ *Una dama por la cual mataría* (2014). Una vez más, se trata de un alucinante viaje a la *Ciudad del pecado*, menor a su predecesora. De sus cuatro relatos, la mayoría, gratuitos e inconsistentes como sus propios actores/personajes (Jessica Alba, Mickey Rourke o Bruce Willis, por ejemplo), encuentran sin embargo, un punto tan álgido y delirante que vale por toda la película.

Si bien, la historia del joven impulsivo y apostador que enfrenta a un repelente Senador tiene momentos inquietantes. Nada como la personificación de la perturbadora *femme fatale* que supura una sensualidad sin límites desnuda o no, que encarna una bellísima y magistral Eva Green en ese episodio que comparte con un correcto Josh Brolin. Aquí, se dan cita todas las reglas del *noir*: pasado traumático, narración romántica, sexualidad compulsiva, muerte violenta y una redención insostenible.



El pequeño César, Mervyn LeRoy, 1931. Colección Filmoteca UNAM.

SEGUNDA PARTE



Los olvidados, Luis Buñuel, 1950. Colección Filmoteca UNAM.

VII. EL CINE NEGRO Y DE GÁNGSTERS EN MÉXICO LA ABSTRACCIÓN DE LA VIOLENCIA Y EL PODER

Descontando el antecedente notable de la tristemente afamada *Banda del Automóvil Gris* surgida hacia 1915 y retratada en la pantalla en 1919 en dos películas: *La banda del automóvil gris* (o *La dama enlutada*) de Ernesto Wollrath y *El automóvil gris* de Enrique Rosas (más tarde revisitada en *Las abandonadas* de Emilio Fernández en 1944), el cine nacional abordó a partir de los años treinta del siglo pasado, los vacíos legales, la ambigüedad de la justicia, la cotidianidad del crimen, las historias de homicidas, policías y detectives y de bandas criminales y el control de la droga. La cinematografía mexicana, cuestionó métodos y acciones, bosquejó ecuaciones morales y dimensiones sociales, lo hizo con sus tramas y también con sus planteamientos estéticos. De ahí, la abismal diferencia entre un *thriller noir*, sea estadounidense o mexicano, de un simple relato policiaco o criminal de fórmula y explotación.

A mediados de la década de los cuarenta, la ciudad de México padecía los extremos de una modernidad que ampliaba la división entre desposeídos y acaudalados: en términos coloquiales, entre *pobres* y *ricos* tal y como el cine se empeñaba en documentar por aquellos años. No obstante, los cambios eran notorios. Las calles sin pavimentación y mal iluminadas parecían quedar en el olvido, así como las hordas de indigentes y pordioseros que *afeaban* el Centro de la ciudad a principios de esa década y su vez, los flamantes policías de barrio aportaban una sensación de tranquilidad al ciudadano económicamente activo de aquel momento. Por supuesto, en la mayoría de los casos, se trataba tan sólo de un paliativo para disimular en parte la otra cara del festejo social en boga.

En efecto, las transas en las inversiones extranjeras, la corrupción gubernamental y la proliferación de nuevo ricos habían ampliado la brecha

social a pesar del surgimiento de una emergente clase media. Así, los contrastes recorrían un largo y sinuoso camino que iba de las lujosas mansiones de las Lomas, Polanco y el Pedregal a la zona de la Merced o la Candelaria de los patos; de los cabarets de lujo como *El Patio* o el *Waikiki* a los antros de quinta en las calles de *La Soledad*, la Guerrero o Nonoalco; de los fraudes millonarios a los asaltos en mercados y callejones. No en balde Emilio Fernández *El Indio* y Mauricio Magdaleno, argumentista de varias de sus obras, colocaban en labios de Miguel Inclán, villano repulsivo pero trastocado en honesto gendarme de *Salón México*, un diálogo como éste: “*Los verdaderos ladrones, tan respetables, tan llenos de consideraciones... ..*”; *¿Quién hace Chapultepec-Polanco? Naturalmente ¡¡De la Lama y Basurto!!... tienen el gusto de informar que las obras de urbanización... están muy adelantadas y próximas a terminarse*...”

La llegada de Miguel Alemán Valdés a la presidencia en 1946, parecía un augurio de cambio no sólo social y económico, sino de orden. Sobre el “Cachorro de la Revolución” como se le llamaba en las sobremesas, se decía que conocía a fondo los anhelos de una familia decente y pobre; que había forjado su voluntad en las virtudes de superación del estudiante escaso de recursos económicos y que su trayectoria política era el resultado de “*una clara inteligencia y de una ágil decisión*”. Un hombre que por su origen y formación, se “*hallaba empapado de las más entrañables esencias de la mexicanidad*”. Y en cuyo discurso de toma de posesión a la presidencia aclaraba que: “*La moral es un patrimonio del pueblo tan importante como la riqueza material... Los funcionarios serán los primeros en el cumplimiento de estos propósitos*”.

Sin duda, el *Alemanismo* fue uno de los grandes momentos de transición en la vida pública de México. Nunca como antes, se habían inaugurado tantas obras de servicio y bienestar social: ya sean avenidas, puentes, hospitales, viviendas, incluida toda una Ciudad Universitaria: un templo a la educación que dejaría atrás por fin la ignorancia, los odios sociales y el crimen. Incluso, el cine durante su sexenio, gozó de una etapa fecunda tal vez la mejor de su existencia. No obstante, ese periodo político que dio apertura a su vez a una vida nocturna con todas las ventajas y riesgos que ello implicaba, apoyó en buena medida la entrada a los capitales extranjeros, el desarrollo de la industria, el saqueo de recursos naturales y fomentó la corrupción y por supuesto: se incrementó el crimen y la delincuencia.

Pese a las declaraciones oficiales, a la creación de conjuntos urbanos y dispensarios y centros de salud, de obras viales y mercados, el dinero no

alcanzaba, incluso en aquellos boyantes años cuando Miguel Alemán clamaba que en breve, cada mexicano tendría un *Cadillac*, un puro y un boleto para los toros. En ese momento y al final del sexenio, la gran masa de mexicanos jamás había fumado un puro, ni se habían parado nunca en una plaza de toros y menos aún eran propietarios de un *Cadillac*, automóviles de lujo que conocían sólo por fotografía, o por las imágenes de las películas. Se trataba por supuesto de sueños guajiros e irresponsables: frases huecas de los discursos políticos. No había de otra, más que trabajar. Trabajar duro para mal comer, mal vestir y divertirse de vez en cuando. Por supuesto, muchos otros de esos mexicanos desposeídos especulaban que habría que recortar el camino hacia el dinero fácil, el lujo y los placeres de la vida.

En ese patio trasero del *Alemanismo: Tarzanes*, explotadores de mujeres, *canasteros*, hábiles carteristas expertos en el “dos de bastos”, *boqueteros*, asalta-taxistas, traficantes de drogas, ladrones de bancos, violadores, e incluso asesinos y secuestradores formaban parte de una curiosa fauna social arrinconada, acosada y señalada por otra no menos agresiva, integrada por funcionarios corruptos, prestanombres, o “lenonas” de altos vuelos ligados por supuestos a los nuevos capos de la droga y el crimen. Entre 1945 y 1946, por ejemplo, se hablaba de bandas organizadas que asaltaban y golpeaban brutalmente a ruleteros. Se ofrecían diez mil pesos de recompensa a quien entregara al niño Fernandito Bohigas secuestrado en la colonia Juárez y la prensa destacaba el doble homicidio de los hermanos Villar Lledías ocurrido en las calles de República de El Salvador.

El antiguo barrio de la Candelaria de los patos situado al oriente de la ciudad, entre las calles de Anillo de Circunvalación, Soledad, Plaza de San Lázaro y Avenida Morazán, se había transformado en guarida de “*viciosos y delincuentes*” decían las autoridades. Se escondía la miseria, la ignorancia y las enfermedades. Había cuartos en las vecindades que se alquilaban por día, o por mes y que habitaban hasta ocho personas; una promiscuidad y una pobreza alarmante que años después, el antropólogo estadounidense Oscar Lewis desnudaría en libros como: *Cinco Familias. Mexican Case Studies In The Culture Of Poverty* (1959) y *Los hijos de Sánchez* (1961).

En esos años cuarenta era más que evidente el poder de la riqueza en pocas manos y la miseria y los salarios paupérrimos en la gran mayoría, al igual que la marginación, la desconfianza y los calificativos discriminatorios y prejuiciosos. El 28 de marzo de 1942 el diario *El Universal* comentaba:

“El registro de la servidumbre en el Distrito Federal no tiene más objeto que garantizar a la sociedad que las personas contratadas como criadas son honorables y puede confiarse en ellas, pues aún en el caso de que cometan delitos contra la propiedad, el control que se tiene sobre ellas permitirá localizarlas fácilmente, castigarlas e impedir que sigan cometiendo fechorías... La policía ha averiguado frecuentemente, que muchas muchachas honestas al juntarse con otras se tornan maleantes. Ello se debe, principalmente, a que los días de descanso asisten a salones de baile y a las cervecerías. Allí las cortejan hampones y se enamoran de ellos... Hasta ahora se llevan identificadas alrededor de veinte mil criadas, habiéndose descubierto que algunas de ellas tenían antecedentes criminales...” Todo ello, lo declaraba el Subjefe de la Policía capitalina de entonces, el Coronel Miguel Badillo.

El 4 de junio de 1944 en exclusiva para *El Universal* desde Ixmiquilpan, Hidalgo, se denunciaba que: *“Más de cien mil indígenas otomíes que desde hace muchos años viven en completa miseria e ignorancia, están muriendo de hambre en esa extensa y árida región que es un problema para el Gobierno de la República, debido a las dificultades que encuentra para elevar el nivel de vida de sus habitantes, tanto en el orden económico como cultural... El maíz que resultaba muy difícil de adquirir en esa región en que no se produce y en donde los salarios no llegan a setenta y cinco centavos diarios, pues el promedio es de tres centavos por hora para los indígenas que se dedican a las pobrísimas industrias regionales de raspa de ixtle, tejido de la misma fibra y tejidos de palma, es ahora un artículo de lujo. Hasta hace algunos meses el cuartillo de maíz podía adquirirse a cuarenta centavos y ahora no se consigue a menos de cincuenta y en algunas localidades a setenta y cinco centavos...”*

...Para 1950, esa hendedura entre desamparados y acaudalados seguía siendo insalvable. El 21 de septiembre de 1950 el diario *El Universal* anotaba que cuatrocientas mil personas vivían en el Distrito Federal en cuevas, barracas, jcales y en agujeros *“Hay conjuntos humanos cuyo poblado es el muladar o la estrecha barraca y que no obstante, pertenecer a la comunidad metropolitana, ni siquiera conocen el Centro de la ciudad de México. Esto acontece... a unos cuantos pasos de las zonas residenciales más lujosas. Junto a la bellísima colonia de las Lomas de Chapultepec, cuajada de palacios y de espléndidos jardines, existen centenares de cuevas en donde viven familias enteras con la mayor miseria... Su vida es tan instintiva, que el robo es una actividad que nada tiene que ver con la moral. Es simplemente el medio para subsistir...”*

tal y como sucede en *Los hijos de la calle* (1950) de Roberto Rodríguez, en la que una pareja de delincuentes integrada por Emma Roldán y Miguel Inclán, no sólo chantajea al buen Andrés Soler, padre de *Chachita*, sino que controlan a varios raterillos y a un grupo de niños y jóvenes ciegos o discapacitados obligados a delinquir y a pedir limosna, mientras habitan precisamente en barracas, cuevas y jacalones en una ciudad perdida...

...La cultura nacional al igual que los gobiernos dispuestos siempre a montar escenografías sociales y a destacar el *buen gusto* estético y argumental dejó de lado infinidad de historias, géneros y personajes como sucedió con decenas de dramas criminales, al igual que con el *thriller* y el *cine negro* arrabalero y algunos otros policiales de bajo presupuesto que ofrecían al público mexicano, el devenir de la delincuencia y la sobrevivencia de los bajos fondos. Un cine en apariencia menor, que tendría como intérpretes preferidos del espectador que acudía principalmente a los cines de barriada y de segunda o tercera corrida, a personalidades como Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, Juan Orol, David Silva, Antonio Badú y otros más: figuras multifacéticas que supieron construir a su alrededor todo tipo de universos policíacos y *gangsteriles*.

Ese *otro* cine mexicano, arrinconado y menospreciado mostraba un reflejo oblicuo de la realidad en los años cuarenta y cincuenta. En muchas ocasiones, las historias cinematográficas eran un espejo fiel, en otras, un pálido o un excesivo fulgor. En varias de las ocasiones, la nota roja real superaba con creces los argumentos fílmicos. Lo hechos delictivos de una nación paralela y oscura, arrojada a las *Secciones policíacas* de los diarios y a las publicaciones *realizadas* para la plebe, donde surgirían emblemáticos escritores, periodistas, reporteros policíacos y hasta fotógrafos como: José Revueltas, José Pérez Moreno, Eduardo *El Güero* Téllez, David García Salinas, Carlos Ravelo y Alberto Ramírez de Aguilar, al igual que Enrique *El Niño* Metinides, Ignacio *Nacho* López, e incluso, Manuel Álvarez Bravo con sus cámaras.

Así, el crimen se instaló en la comodidad de los hogares y en la intimidad familiar. Día a día, como los capítulos de una telenovela, o un serial radiofónico, periódicos y revistas narraban hechos similares: violaciones, robos, secuestros, asesinatos por venganza, crímenes pasionales, suicidios. Cambiaban los rostros, los nombres, el número de puñaladas, o de balazos. Las colonias, o las calles, las intenciones, o las edades. Sin embargo, en el fondo no había mayor variante. Se trataba de una historia común tendien-

te a la repetición, incluyendo los típicos descuidos y errores. En esencia, todo se reducía a la misma trama contada una y mil veces, alimentada una y otra vez, con sangre y lágrimas.

Delitos, abusos, latrocinios. Acuchillados, suicidas, redadas de putas y cabareteras, hampones y *lilos* en actos criminales atrapados *in fraganti*. Hoteles de paso, clínicas clandestinas de abortos, comisarías de policía, *morgues*. Acusados y procesados, jueces, ministerios públicos, policías de a pie, agentes encubiertos, camilleros, médicos forenses, amantes, queridas, delincuentes, raterillos, abusadores de menores, niños extraviados, *manfloras* y *sodomitas*. Lágrimas y borbotones de sangre roja y oscura, expuestas en imágenes sepia y blanco y negro. Veneno para ratas, sosa cáustica, cuchillos cebolleros, machetes, navajas, casquillos de balas de pistolas calibre 22, 45, ó 38 especial. Inocentes despedazados por el tren, atropellados, decapitados, mutilados y tasajeados. Y sobre todo, hombres y mujeres cubriéndose el rostro ante los *fogonazos* de las cámaras, o en su defecto, decenas de semblantes desencajados, no tanto por el pánico o la consternación, sino por el morbo y el placer de ser testigos de toda aquella convulsión social.

Al igual que ese *cine negro* policiaco mexicano, la nota roja se había trastocado en el pulso vibrante y clandestino del país entero. La historia *no oficial* de una sociedad desigual que generaba rencores, temores y desilusiones. Los reportajes y las imágenes que acompañaban las notas policíacas, en particular de aquellos diarios y revistas especializadas en esos menesteres, como *La Prensa*, *La Noche*, y posteriormente *Alarma!*, eran comentadas de boca en boca en las bancas de los parques, cantinas, peluquerías, cabaretuchos. En la fila de las tortillas, en la larga hilera que causaba un estreno en el cine, una corrida de toros, o un partido de fútbol. Las crónicas de policía, así como las historias de crímenes y pasiones desbordadas, acaparaban también la atención de hombres y mujeres, de lectores, radioescuchas y cinéfilos desde el arranque del siglo xx, la centuria de la masificación del crimen hasta aquellos años cuarenta y cincuenta que coincide con el surgimiento del mejor y más atractivo *cine negro* policiaco mexicano. Y es que el folclore y la variedad de la delincuencia y la nota roja de aquella primera mitad del siglo pasado, lo ameritaban como lo muestra este breve *collage* de asuntos policíacos y de nota roja y algunos otros curiosos anuncios publicitarios de todo tipo de embaucadores...

...Hacia octubre de 1946, se mostraban algunas noticias en diarios pequeños como *La noche*, ubicado en Serapio Rendón 51 y dirigido por Antonio H. Álvarez Pulido. Se hablaba por ejemplo del descontento en la Sección de Actores del Sindicato de la Producción Cinematográfica y se acusaba a Jorge Negrete de despilfarrar dinero de la Tesorería. Se enfatizaba sobre una redada a “cinturitas” o “Tarzanes”: *“individuos que constituyen verdadero peligro y factor principalísimo para el incremento de la prostitución, en fecha próxima se dará a conocer un decreto que fijará enérgicas sanciones a quienes han hecho de tal profesión un modus vivendi, la nada honesta actuación de aquellos que se dedican a la inicua explotación de mujeres de la vida alegre, y a las que por atender a las cada vez más pesadas exigencias de sus “sonterniens” se despeñan en el vicio vertiginosamente, batidas en los cabarets y centros considerados como de vicio...”*. Asimismo, ese mismo día, se mencionaban “casas de vicio” y lupanares en Avenida Chapultepec 116, Doctor Lucio 6, Chiapas 198, Puebla 23, Copérnico 47, e Insurgentes 1561. Y el caso de una cabaretera herida por una pandilla, en el Cabaret *Agua Azul*.



Luponini de Chicago, José Bohr, 1935. Colección Filmoteca UNAM.

VIII. SOCIEDAD, DELITO Y ARTE

CARACTERÍSTICAS TEMÁTICAS Y DE ESTILO

En la realidad del México en las décadas de los treinta y cuarenta no existía gran diferencia entre delincuencia y justicia, orden y caos, criminalidad y hazañas policiacas. La ambigüedad de la ley era asunto cotidiano, no así en la historieta, la radio y el cine donde el bien y la legalidad se imponían con arrojo y caballerosidad a un crimen feroz y repulsivo. Por ejemplo, en 1932, la revista *Detectives*, anunciada como “El mejor semanario de México”, utilizaba fotografías de la sección de judiciales de los Casasola, ya sean las fotografías de archivo o montajes dibujados a partir de éstas. Por su parte, *Seguridad Pública* de 1939, narraba casos reales con toques de ficción dirigida en principio a los agentes de policía y cuyas portadas mostraban fotografías reales pero posadas para dar la idea de los diversos casos. Y el *Magazine Policía* “*Señalar las lacras de la sociedad es servirla*”, de 1940, era una popular historieta gráfica amarillista, que proponía asuntos de nota roja llevados a la ficción utilizando la fotonovela.

Asimismo, la radio, mostraba asuntos policiacos en labios de Arturo de Córdova, una de las voces privilegiadas de las ondas hertzianas, con su programa dominical, transmitido en punto de las 19.30 horas por la XEW y sus repetidoras: *Apague la luz y escuche*, donde se narraban casos de suspense criminal. Al igual que la versión radiofónica de *Las aventuras de Carlos Lacroix*, creación de Carlos del Prado, emisión transmitida en los años cuarenta los domingos a las 20 horas por la XEW, que narraba las peripecias del audaz investigador *Carlos Lacroix* y su bella acompañante *Margot* en la voz de Marga López.

Es en este serial radiofónico, donde surge la frase clásica de: “*Dispara, Margot, dispara*”. A fines de esos años cuarenta, Tomás Perrín sustituiría a Arturo De Córdova y en los años cincuenta, el personaje daría el salto a la

pantalla grande con Ramón Gay y Rosita Arenas como protagonistas. Por su parte, las películas del cine *Alemanista* mostraban a su vez, una imagen muy distinta de la corporación policiaca. El cine de esos años, eran un reflejo de la confianza que la sociedad civil tenía en la figura del policía. Así lo demuestran los policías de barrio que aportaban una sensación de tranquilidad al ciudadano de ese momento como ocurre en *El rey del barrio* (Gilberto Martínez Solares, 1950) con Marcelo Chávez como buen policía de la esquina y *Salón México* (Emilio Fernández, 1948) con Miguel Inclán como policía honrado y héroe social que sale en defensa de la hermosa prostituta angelical encarnada por Marga López sometida brutalmente por el *cinturita* Rodolfo Acosta. O como sucede en *Aquellos ojos verdes* (Zacarías Gómez Urquiza, 1951): aquí, un policía se encarga de ayudar a una adolescente de provincia que busca a su padre, por ejemplo.

Ya el *thriller* de José Che Bohr, *Marihuana, el monstruo verde* (1936) abría con grandes elogios para el departamento de policía capitalino: “*Producciones Duquesa Olga se honra en dedicar esta obra al activo y eficaz CUERPO DE POLICIA DE MEXICO, el cual considera esta producción como la demostración más fiel de parte de la técnica policiaca actual*”. Asimismo, el propio Bohr mostraba en *Luponini de Chicago* (1935), el accionar de las radio patrullas y su comunicación a través de la radio, así como de los Cuerpos de motociclistas en contra de las bandas criminales que asolaban el aún inestable México de los años treinta, asolado por el control de la droga.

Sin embargo, más impactante aún, es el apostolado de justicia que ejerce el cuerpo policiaco en un *thriller* muy cercano al *noir*: *El desalmado* (Chano Urueta, 1950), en la que David Silva emprendería la creación de una figura fascinante, un falsificador evadido de la cárcel, asesino de policías y ladrón de bancos a partir de un personaje que existió realmente. Le acompañan, Lilia Prado como ingenua mujer de cabaret y Crox Alvarado, como el jefe de la policía judicial y con música y bailables de Juan Bruno Tarraza, Las Hermanitas Julián, Yeyo y Silvestre Méndez y su conjunto.

La cinta inicia con imágenes documentales de la ciudad de México: Avenida Juárez, San Juan de Letrán, Banco de México, Bellas Artes, El Guardiola. David ingresa al *Banco Continental* e intenta cambiar un cheque por 75 mil con la ficha 19, pide billetes de a mil pesos. Usa un espejito para ver al policía bancario que se acerca y lo mata al igual que a dos agentes: “*Entrégate Vidal*” “*Si cómo no?, Va a estar fácil*”, les responde, los acribilla y

huye en un taxi. Al chofer del mismo, presumiblemente le paga con un billete de mil ya que le dice: “*Toma para que te compres un tacuche nuevo*”.

Se habla de métodos científicos como: el Gabinete Dactiloscópico, el Estudio Fisiofotográfico —curiosamente, observamos una fotografía de Estudio de David Silva, su aparente “retrato hablado”— y se narra en retrospectiva la vida de ese joven honrado, que acabó como peligroso delincuente: “*Ya estoy cansado mi alma, todo el mundo se divierte menos yo. Todo el mundo con harta lana menos yo*”, dice Vidal, quien, no sólo es hábil con la pistola, o la ametralladora, sino que pasa de la furia a la ternura y tiene alardes de machismo increíble cuando nace su hija que tiene con *La Jarochita* (Lilia Prado) y por supuesto termina trágicamente con su existencia.

Asimismo, ante el jefe intachable que encarna Crox Alvarado, como el *Mayor Rosales*, Jefe de la Policía, los nuevos egresados de la policía judicial se ponen de pie para recitar una suerte de himno policiaco: “*Estoy enterado de las grandes responsabilidades de mi profesión: como un sacerdote, proporcionar consuelo, ayuda y consejo a aquellas personas que necesiten de esos beneficios. Como un soldado, estaré en guerra constante y vigorosa contra los enemigos de mi patria, de sus leyes y de sus principios. Como un médico, trataré de eliminar el virus del crimen y me esforzaré para ser al mismo tiempo un instructor y un alumno y en velar por el cumplimiento de la ley*”.

Algo similar sucede en otro entretenido relato policial de fórmula de 1951 dirigido por Ernesto Cortázar: *Radiopatrulla*, con una espléndida fotografía de Jack Draper que sacaba partido de ambientes policiacos y protagonizado asimismo por David Silva, la preciosa Emilia Guiú, el villano Arturo Martínez y un muy jovencito Mauricio Garcés muy alejado de sus personajes de fanfarrón seductor. El *sargento Nava* Arturo Soto Rangel, policía jubilado luego de 25 años de servicio, se despide en la Academia de Policía: “*Me duele mucho que me jubilen, porque todavía me siento capaz de desempeñar mi puesto, como clase de ésta institución. Me sublevo porque tengo que darle descanso a mis energías, no tiene remedio ya soy viejo. Me voy satisfecho porque aquí quedan con ustedes mis dos hijos, Rogelio y Rodolfo Nava. Sé que ellos cumplirán como yo he cumplido con el sagrado deber de proteger a la sociedad de perseguir a los criminales y de honrar mi nombre con una vida decente sin una mancha*”.

David se enamora de la hermosa *Diana*, sospechosa de varios robos y más tarde, aparece como posible cabecilla de una banda. En realidad el vi-

llano, es el policía del laboratorio científico que encarna Arturo Martínez, su hermano, al que se le conoce como: “La Circasiana”, en un filme con atractivos mambos a cargo de la sensual y bella Araceli y curiosos actos cómico musicales de *Los Kenny* y *Los Kikaros* —uno de ellos es Arturo *El Bigotón* Castro—, con escenas en la joyería *La Esmeralda* en Madero e Isabel La Católica que hoy alberga el Museo del Estanquillo.

Por último, *En carne propia*, dirigida por Juan J. Ortega en 1959, filme policiaco y de suspenso que reunía periodistas corrompidos y una pareja de jóvenes estudiantes, intentaba mostrar la relativa eficacia de la policía capitalina bajo el gobierno de la ciudad a cargo del entonces *Regente de Hierro* Ernesto P. Uruchurtu, quien por aquella época había emprendido una campaña de moralización y de aniquilamiento del vicio y el crimen, cesando o recortando los horarios de cabaretuchos como *El Molino Rojo*, *La Burbuja* o *El Ratón*. Incluso, al final de créditos aparecía un agradecimiento al Regente Uruchurtu, a la Jefatura de Policía y al Departamento de Radio-Patrullas.

El aumento de la criminalidad, no sólo a nivel doméstico (raterillos de mercados y tiendas, carteristas, estafadores callejeros, ladrones de autobuses), sino a niveles mayores y alarmantes: asaltantes de Bancos y de nóminas de empresas y fábricas, ladrones de joyerías, bandas de asalta taxistas, homicidas sicópatas —los menos, no por ello, desechables—, defraudadores de cuello blanco, estafadores de alta categoría, así como los crímenes pasionales a partir de todas las edades y estratos sociales y las organizaciones gángsteriles que traficaban con drogas y trata de blancas, corría en paralelo con una urbe pulsante y un país que intentaba levantar barricadas y muros contra el crimen. Al tiempo que se desarrollaban instituciones, corporaciones y técnicas policiales modernas y científicas, así como la instauración de distintas policías secretas, de élite, de seguridad pública y privada.

Se ha insistido que en las áreas más urbanizadas de la nación y sobre todo en la ciudad de México, la miseria se arrinconaba en zonas de perdición con sus propias reglas establecidas de sobrevivencia e incluso de recreación con sus cabaretuchos, lugares de juego y sus cinturones de vicio con alcohol, prostitución y robo. Una serie de condiciones sociales y culturales se venían dando desde años atrás para el surgimiento de un nuevo modelo genérico de cine. Relatos urbanos que reflejaban no sólo esos distingos sociales y diferencias económicas ejemplificados en dramas de pobretones y ricachones o en la visión fílmica de mansiones y cuartuchos *cerca del cielo*. Historias en

las que se veía reflejada la realidad cotidiana de empleados, secretarías, profesores, obreros, trabajadores del volante, empleadas domésticas, profesionistas, comerciantes, raterillos, prostitutas, cabareteras, estafadores, delincuentes, policías de barrio o policías científicos a la caza de delincuentes y criminales mayores o bandas delictivas organizadas.

Y con ellos, tramas donde el alcohol, el himeneo, los ritmos musicales de moda, las pasiones eróticas y las armas blancas o de fuego, se proyectaban en diversas direcciones: de los barrios bajos de Nonoalco y la Merced, a las residencias de las Lomas y al Hotel Del Prado o Reforma. De los coloridos cabarets de barrio como el *Carta Blanca*, *Agua Azul* o *La linterna verde* al *Salón México*, el *Smyrna*, *El Patio* o el *Waikiki*.

El surgimiento de un avasallante cine urbano y gangsteril con temas delictivos y policiales que había aparecido en los Estados Unidos desde mediados de los años treinta y la proliferación de dramas ciudadanos oscuros, violentos y pesimistas que involucraba tópicos de venganza, crimen y muerte como reflejo de la segunda guerra mundial y como respuesta a los traumas de personajes que dejaban atrás los conflictos bélicos para incorporarse a una sociedad hostil, competitiva y violenta enmarcada en los temas del cine negro estadounidense, había preparado un terreno fértil en nuestro país. Su proyección internacional y en particular en las salas cinematográficas nacionales, ampliaba aún más las posibilidades de trasladar ese nuevo y oscuro cine policial y criminal a México.

Es un hecho que existen antecedentes importantes de un México violento que generó relatos reales incorporados al imaginario de ficción como fue el caso de la banda del automóvil gris: anticipo del *thriller* policia-co y delincencial de ese *Noirmex* que se impondría sobre todo a mediados de los cuarenta. Si reflexionamos sobre varios de los notorios asuntos de nota roja en nuestro país desde principios del siglo xx: las andanzas de los miembros del *automóvil gris*, los casos del *Raffles* mexicano, el crimen de *Chinta Aznar*, el secuestro del niño Bohigas o los espeluznantes sucesos alrededor de los homicidios de Gregorio *Goyo* Cárdenas, entre otros, queda claro que el cine nacional tenía la mesa puesta para la aparición de un cine de enorme brutalidad. Sin embargo aquello no ocurrió de esa manera.

En efecto, en un principio la exploración fílmica mexicana apostó por un realismo extremo como sucedió con *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), en una época en la que el cine se curtía de la convulsión social y

política existente en el retrato documentalista de ese México revolucionario y pos revolucionario. En parte quizá por la censura que abrigaba la idea de la construcción de un país más edificante, el cine mexicano apuntó por tramas policiacas más convencionales, incluso tendientes a un humor paródico y a la copia de los modelos estadounidenses del cine de *gánsters*, como sucedió con la obra del chileno-argentino-alemán José *Che* Bohr y las primeras manifestaciones de *thrillers* tendientes a sumergirse en la clandestinidad social y el crimen a cargo de Alejandro Galindo con *Mientras México duerme* (1938), que le serviría para explorar el género y realizar posteriormente relevantes filmes *noir*.

El fenómeno de ese cine negro estadounidense que se extendía a otros países con vasos comunicantes muy propios y que sirvieron a otras cinematografías para cuestionar sus propias vivencias y problemas, se trasladó a México de forma paralela en que se filmaban varios de aquellos extraordinarios relatos clásicos *noir*, la gran mayoría, revalorizados varios años después, sobre todo por la crítica francesa de *Cahiers du Cinema* a fines de los cincuenta y la crítica estadounidense de esa misma época.

Sin embargo, y de manera análoga a los ejemplos más interesantes y destacados de un cine negro mexicano en los años de mayor presencia de esa corriente: los cuarenta y cincuenta, el cine nacional contribuyó en buena medida a darle forma, matices, anécdotas y atmósferas a esa manifestación filmica *noir* con sus relatos cabaretiles y criminales *alemanistas*, sus villanos y devoradoras y sus ambientes de barrio bajo y zonas de perdición donde florecía el crimen y el delito a expensas de la ley. Ello, como brotes alternativos de un menor pero muy interesante cine criminal negro o casi, que reproducía en varias ocasiones, modelos similares importados de Hollywood adaptados a México. Incluso, algunos de estos dramas alcanzarían elevados grados de emoción e intensidad como sucedería con varias de las películas *Serie B* de David Silva y de otros notables clásicos como *Víctimas del pecado* del Indio Fernández.

Un Distrito Federal enrarecido que iba creciendo desmesuradamente bajo la mano firme de Miguel Alemán que impulsaba al país y fomentaba la explosión de sensualidad en un México nocturno. Y es que nada arrojaría tanta luz a la oscuridad del México de noche, como el régimen *Alemanista*: mito histórico de la clandestinidad social en el cual, la épica prostibularia y el cabaret tanto en la vida real como en el cine, alcanzarían su época de

esplendor. “Cinturitas”, “padrotes”, “Mexican gigolós” y sus inseparables caballitos de batalla: “tanás”, “pulgás”, “puchachás”, “pirujás”, cabareteras, e incluso “lilos” y “putancones”, empiezan a convertirse en personajes imprescindibles de una urbe repleta de pulsiones y de vida secreta y solapada.

En *Si fuera una cualquiera* (Ernesto Cortázar, 1949), por ejemplo, Fernando Fernández y su esposa *Queta* o sea Meche Barba, manejan el próspero negocio de la tortería “Acá las tortas”, pero el azar que es canijo, le juega una mala pasada a él, quien invierte en un cabaretucho propiedad de unas traficantes de drogas. El negocio se va para abajo y Fernández deambula por las calles cantando en antros de “quinta” y Meche regresa a las pistas de baile para lucirse al lado de notables bailarines como *Willis* y Roberto Cobo *Calambres*, quien estaba a un paso de conseguir el papel del *Jaibo*, en *Los olvidados*.

En *Amor de la calle* (Ernesto Cortázar, 1949), Meche Barba tiene que luchar contra el destino que la orilla irremediamente al cabaret donde trabaja de rumbera con el mote de “Cariño”, mientras esquivo vejetes siniestros y *raboverdes*. Y en *Amor vendido* (Joaquín Pardavé, 1950), Meche baila con gracia desde mambos *pachuchos*, hasta rumbas para purgar su calvario de pasión y redención. Vale la pena destacar la presencia de “Los Panchitos, o sea, los futuros Hermanos Castro y los atuendos y evoluciones en la pista del villano y coreógrafo Carlos Valadez en su papel de *El Perfumado*. Y en *Casa de vecindad* (1950) de Juan Bustillo Oro, David Silva un criminal mujeriego y Meche Barba su amante casada con Arturo Martínez, protagonizan un melodrama arrabalero de vecindad, donde se dan cita las más desenfundadas pasiones entre los inquilinos. Aunque en *Pasionaria* (Joaquín Pardavé, 1951) es reunida una vez más con Fernando Fernández. Ambos logran consumir su amor virginal a pesar de las adversidades: drogas, cabaret y otros asuntos similares que el cine negro clásico mexicano exploró de manera más contundente e intensa.

Por su parte, Alberto Gout en *Aventurera* (1949) llevaría al exceso, la historia de una jovencita (Ninón Sevilla) a quien una decepción familiar, el exceso de alcohol y las mañas de un hábil explotador (Tito Junco), la convierten en una prostituta explotada por una cruel *lenona* que termina siendo su suegra (Andrea Palma). Aquí, la sensiblería y los buenos sentimientos se convierten en objeto de burla para dar paso a un egoísmo, una altivez y una abierta amoralidad que la trastocan en uno de los más insólitos filmes

prostibularios del cine nacional. Sin duda, además de las canciones de Agustín Lara, el éxito de *Aventurera* se debe a la reunión de tres figuras como Gout, Ninón y el guionista Álvaro Custodio.

A su vez, robando cámara la mayoría de las veces y dedicados a vigilar a sus *protegidas*, los padrotes, vididores, o cinturitas, son los otros grandes personajes de ese emergente cine policiaco, de arrabal y aventureras que intentaba alcanzar las alturas del *noir* nacional y que encontró al intérprete ideal en Rodolfo Acosta quien encarnó de manera brillante al pachuco, al macho violento y cínico explotador de mujeres y al criminal sin escrúpulos. Ya sea el gozoso bailarín de mambo horrorizado con la paternidad en *Víctimas del pecado* (1950) del *Indio*. El ladrón traicionero, siempre dispuesto a vapulear a una mujer y a huir ante un hombre de verdad en *Sensualidad* (1951), en donde nuevamente hizo ver su mala suerte a Ninón; o acaso, el petulante astro del danczón de cabello rebosante de brillantina e indumentaria ridícula en *Salón México* (1948).

Esos insólitos y nuevos villanos hábiles para el baile y la labia, quienes a su vez, conseguían estafar y derretir de pasión a una buena parte de sus protegidas, encontraron diversas salidas en filmes como *Ángeles del arrabal* (Raúl de Anda, 1949) y *El suavecito* (Fernando Méndez, 1950), que dieron oportunidad de lucimiento a un joven Víctor Parra quien encarnó con inteligencia al personaje titular, de *El Suavecito* en ambas, en un filme que roza los oscuros callejones morales del cine negro como se verá más adelante. O, Antonio Badú como *Pepe El Suave*, cinturita sádico y psicópata que lee la revista *Selecciones* y gusta de la leche y los caramelos, en ese delirante drama de arrabal que es *Hipócrita* (1949) de Miguel Morayta, con la atractiva tabasqueña Leticia Palma: ambos repetirían roles muy parecidos en *Vagabunda* (1950) del mismo Morayta.

Y asimismo, los ambientes de redención y miseria de zonas como Nozalco que arrojarían obras notables de cine negro y otros dramas de gran impacto realista como *Los olvidados* (1950) de Buñuel y *Del brazo y por la calle* (Juan Bustillo Oro, 1955). Aunque destacarían mayormente, dramas de enorme miserabilismo que replanteaban una vez más el asunto de las diferencias sociales. Esa zona de pobreza extrema en la que convivían sin prejuicios, cabarets, pulquerías como “La barca de oro”, puestos callejeros de comida, viviendas de cartón y lámina y vecindades derruidas. Un lugar delimitado, no tanto por su ubicación geográfica o su particular topografía,

sino por sus fronteras morales y económicas, en la que hombres, mujeres y niños, luchaban día a día contra un destino inclemente según lo confirma el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta.

El cine mexicano cobró una importancia capital en ese periodo. Existió sin duda una plena identificación con el público y los modelos, actitudes, situaciones y personajes que las historias de la pantalla planteaban, sumado a las estrellas fílmicas y los actores de apoyo que el espectador idolatraba. Es cierto que el cine fue un gran educador sentimental de la nación, pero también fue un espejo y un ojo crítico en relación a lo que sucedía en el país, en la ciudad, en el interior de la fábrica, del hospital, de la escuela, de la institución burocrática, del prostíbulo, el cabaret, los barrios bajos y las colonias privilegiadas, en el mundo de la política y en el universo del hampa y el crimen y en el interior de la propia familia.

Un hecho era innegable: el crimen y la violencia existían, la ambigüedad de la justicia también, así como los disyuntivas éticas y morales de empresarios, padres de familia, vividores, deportistas ambiciosos, amantes de hombres adinerados, delincuentes, jueces y policías y el espectador exigía ver esos dilemas en la pantalla. El cine negro nacional surgió de esa complicidad tácita de argumentistas, realizadores y productores dispuestos a arriesgar y de un público atento y participativo que no se conformaba con los dramas chantajistas, románticos, humorísticos, piadosos, cabaretiles, rumberos, o de redención social. Una apuesta temática compleja sin duda y al mismo tiempo, original y satisfactoria.



Lupónini de Chicago, José Bohr, 1935. Colección Filmoteca UNAM.

IX. OBRAS EMBLEMÁTICAS AÑOS TREINTA-CUARENTA-CINCUENTA

LUPONINI DE CHICAGO (1935) DE JOSÉ “CHE” BOHR

Escrita por Bohr y su mujer la *Duquesa Olga*, *Luponini de Chicago* conocida también como *Luponini* o *El manos sangrientas* (1935), cuya “acción sucede en cualquier país en época actual” según un letrero al inicio, está filmada con un insólito desparpajo. El *Che* Bohr trastoca su relato en una réplica tanguera de las cintas gangsteriles producidas por la compañía Warner Brothers, en aquellos años treinta con Paul Muni, James Cagney, George Raft, Edward G. Robinson y en breve Humphrey Bogart. José Bohr hace el papel de un empleado bancario del Banco de Comercio, cuyo capital es de un millón, 600 mil pesos, que elige el crimen como mejor y más excitante opción, en esta demencial, vertiginosa, barroca y divertida cinta criminal que recuerda en parte la verdadera historia de John Dillinger, llevada al cine diez años después por Max Nosseck en *Dillinger* (1945).

La trama parece adelantar ya las incidencias futuras del cine de Juan Orol, aunque el de éste, fue una obra de pasiones infernales y tormentosas, un cine marcado por el delirio de lo inmediato a medio camino entre el humor involuntario y el exceso gratificante, como aquellas las vitrinas que jamás estallan en una balacera en *Gángsters contra charros* (1947), por ejemplo. *Luponini* pasa la vida soñando y cantando; el desea autos, mujeres hermosas, dinero y atiende muy mal su puesto de cajero aunque aspira a casarse con la hija del Gerente, aunque termina casándose con otra compañera del Banco: *Luisa* (Anita Blanch) y más tarde consigue un trabajo en el cine *Esperanza* tocando el piano. *Luisa* y su madre (Consuelo Segarra) tratan con desprecio a *Luponini*, quien se divorcia y convierte en su amante a la cantante *Maravilla* (Maruja Gómez).

Luponini conforma una banda criminal con *El Chato* (Carlos Villatoro), *Isabel*, mujer de éste (Isabelita Blanch) y *Colibrí* (Raúl Talán) en el cine *Esperanza* que se comunica con un cabaret donde la propia *Luisa* se incorpora como bailarina y cómplice de su ex marido. *Colibrí* traiciona a *Luponini* quien sufre un accidente y queda desfigurado, por ello obliga a un médico a que le haga una cirugía plástica que lo deja irreconocible. Como va a ver actuar a *Maravilla*, *Luisa* cegada por los celos lo delata. La policía lo acribilla afuera del cine *Esperanza* y él dispara contra su verdadero amor: su ex mujer *Luisa*.

Ejemplo embrionario de cine negro, *Luponini de Chicago* es un delirio extravagante y original que trasladaba con buen ritmo y acción el cine de gángsters estadounidenses a un México pretendidamente cosmopolita aunque era evidente que la ciudad aún era un lugar en vías de desarrollo. Los asaltos bancarios, el estilo y la vestimenta de los delincuentes remite a obras como: *Caracortada* (Howard Haws, Richard Rossin, 1932) o *El enemigo público* (William A. Wellman, 1931): el personaje de Bohr es bautizado por la prensa como: “*El hombre mono*” y “*El enemigo público No. 1*”, debido a su agilidad y demencia criminal, en una película realizada por un verdadero amante de ese cine de hampones y delincuentes que Hollywood exploraba en ese instante, tal y como lo hacía en paralelo el propio *Che Bohr* de manera gozosa e inteligente en nuestro país.

MIENTRAS MÉXICO DUERME (1938) DE ALEJANDRO GALINDO

A mediados de aquellos años treinta, cuando el cine mexicano había apostado abiertamente por la comedia ranchera y un cine campirano a partir del éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes y sucedáneas, Alejandro Galindo intuyó la posibilidad de un cine netamente urbano. Relatos citadinos que mostraban a una ciudad pulsante y contradictoria en vías de expandirse brutalmente como lo muestra ya *Mientras México duerme* (1938), inquietante *thriller* protagonizado por Arturo de Córdova como jefe de una banda de maleantes. En correspondencia al cine de *Che Bohr* y a otros esporádicos ejemplos de esa década, Galindo emprendía el retrato de un México nocturno cuyas secreciones alimentarían el imaginario social una década más tarde.

Un caso criminal real: el asesinato de un boticario de apellido Nava, en una Droguería de Bucareli, fue la inspiración para que Galindo desarrollara la historia titulada originalmente *Ruleteo*. Es decir, en ésta su primera película importante que conectaría posteriormente con *Cuatro contra el mundo* (1949), debido no sólo a su propuesta realista, sino a sus amargas consecuencias, el responsable de *Campeón sin corona* y director de las mejores películas de David Silva, hurgó en la nota roja y en la criminalidad cotidiana del México de aquellos años treinta. Una década en la que se suscitaron crímenes famosos como aquel de *Los ahorcados de Topilejo* en marzo de 1930, cuyos cadáveres de varios simpatizantes de José Vasconcelos, fueron localizados con huellas de estrangulamiento. La absurda muerte del cantante y compositor Guty Cárdenas en 1932, ocurrida en la cantina *Salón Bach* en las calles de Cinco de Mayo, quien aún con traje de charro luego de una presentación en el teatro Lírico en la calle de Cuba, fue asesinado a mansalva por un español, todo por coquetear con la mujer que acompañaba al hombre. O el de la madura señorita aristócrata Jacinta *Chinta* Aznar, yucateca que vivía en Avenida Insurgentes 17 en la Ciudad de México, asesinada en apariencia por un representante fotográfico, Alberto Gallegos, en febrero de 1932.

De manera sorprendente, Gabriel Figueroa dejaba por el momento las pencas de maguey, las nubes apretadas de agua en cielos rurales, para capturar con su cámara la cotidianidad de la ciudad de México de entonces y recorrer sus calles en un relato de influencia naturalista y documental que planteaba un tema poco abordado como era el de la distribución de la droga y las mafias del narcotráfico y el crimen. Aquí, una cochera, es el cuartel general de una banda que trafica con estupefacientes y cuyo temible líder *Federico La Cierva* (De Córdova), apoyado por *Méndez*, un abogado transa a su servicio, que encarna Miguel Arenas, enfrenta a un recto y porfiado Jefe de policía que se convierte en su némesis (Alberto Martí), sobre todo, cuando consigue detener a uno de sus lugartenientes: *Germán* (Gilberto González).

La tortura policiaca, los interrogatorios, la brutalidad del jefe mafioso y sus secuaces, las relaciones pasionales que se establecen entre *La Cierva* y *Margarita* (Gloria Morel), secretaria del abogado y a su vez, entre *Roberto* (Ramón Vallarino), hermano de *Margarita* con una cantante de un cabaret arrabalero (Gaby Macías) que controla el propio De Córdova. Y en buena medida la utilización de un lenguaje criminal que surgía de los bajos fon-

dos ahí retratados... “...*El caló es una deformación del lenguaje que emplea el hampón para no ser entendido, y el caliche lo emplea la gente del barrio, la gente —vamos a llamarle— de cierto nivel que se mueven en estratos que casi podríamos fijarlos por barrios*”.

—Alejandro Galindo en *Cuadernos de la Cineteca No. 1. Testimonios para la historia del cine mexicano. Eugenia Meyer, María Alba Fulgueira, Ximena Sepúlveda*—,

Las pulsiones sexuales apenas disimuladas, la lucha por el control de los narcóticos, incluyendo un paquete de droga que le cuesta la aprehensión a Morel, en un relato criminal donde lo único seguro es la traición y la muerte. Ello, en un filme con gran sentido del ritmo y de la acción que tomaba prestados varios elementos del cine *gangsteril* y policiaco estadounidense, desarrollados con eficacia y hábilmente trasladados a ambientes mexicanos, sin faltar los elementos cómicos a cargo de Armado Soto la Marina *El Chicote* y Carlos López *Chaflán*. La visión de un universo sórdido y sensual y de atmósferas nocturnas citadinas, al que sólo se accede *mientras México duerme*.

VIRGEN DE MEDIANOCHE (1941) DE ALEJANDRO GALINDO

Titulada originalmente *El imperio del hampa* y escrita por el propio Alejandro Galindo y su hermano Marco Aurelio, la acción de *Virgen de medianoche* (1941) sucede alrededor del cabaret del mismo nombre, cuyo dueño *Felipe Malacara* (Jorge Vélez), trafica con pieles y enfrenta a otros violentos competidores que lidera Alejandro Cobo. En medio de ellos, se ve inmiscuida una joven inocente *Elisa* (Manolita Saval) de la que termina enamorada el jefe, quien le ofrece el trabajo de cajera del cabaret ante los celos de la cantante que encarna Gaby Macías. Sin embargo, *Elisa*, inicia un noviazgo con el hermano menor de *Felipe*, *Tony* (Ramón Vallarino), joven impulsivo que prometió a su madre continuar con sus estudios y ahora quiere convertirse en todo un *gángster*: “¿*Quién diablos te has creído que eres Mickey Rooney?*”: le dice su hermano. Con escenas de acción y balaceras mal planteadas, la cinta nunca se decide por el drama, el suspenso, el cine cabaretil y sí en cambio enfatiza en los números musicales, entre ellos el de *Perfume de gardenias* y *Virgen de medianoche* y otro más a cargo de Chela Campos que interpreta *Mujer divina*.

Con un final muy en deuda con los dramas gangsteriles con moraleja producidos en los años treinta por la compañía Warner Bros., aparecen entre los extras: José Elías Moreno y Roberto Cañedo. Asimismo, un muy joven Antonio Badú, haciendo un papel que presagia sus personajes delincuenciales como *Pepe El Sabroso* de *Hipócrita* (Miguel Morayta, 1949). Y a su vez, una secuencia anticipa la trama de un futuro drama de ambiente nocturno y cabaretil de Galindo: *México nunca duerme* (1958) con Badú y Prudencia Grifell. Aquí, la anciana madre de *Elisa*, se presenta ante el jefe *Felipe* para que le ayude a recuperar a su hija perdida y secuestrada por los hampones de Cobo.

DISTINTO AMANECER (1943) DE JULIO BRACHO

En el transcurso de una noche, un matrimonio a la deriva y un antiguo compañero universitario y primer enamorado de ella, enfrentarán sus temores y sueños perdidos y confrontarán decisiones que les llevarán a tener un distinto amanecer. Filmada con impecable elegancia por el realizador Julio Bracho en 1943, escrita por él mismo inspirada en *La vida conyugal* de Max Aub y con el apoyo en los diálogos del maestro Xavier Villaurrutia, *Distinto amanecer* ejemplifica con sutileza visual y argumental varias de las claves emocionales del *cine negro* en su conjunto.

Una atmosférica y hermosa fotografía a cargo de Gabriel Figueroa cuya iluminación destaca lo oscuro del entorno, como alegoría de las situaciones. Escenarios vaporosos y claustrofóbicos, haces de luz que parecen marcar a los protagonistas, una zozobra por las decisiones del pasado y una narración dramáticamente romántica para contar la historia de una pareja en crisis interpretada por Alberto Galán y Andrea Palma y la presencia de Pedro Armendáriz, un viejo camarada suyo y dirigente obrero perseguido por los esbirros de un político que desea arrebatárle ciertos documentos comprometedores, luego de la muerte de un colega sindical asesinado por mandato de un gobernador corrupto.

Una sala de cine donde proyectan ¡Ay que tiempos señor Don Simón! (1941), ópera prima del propio Julio Bracho, es el lugar donde surge el extraño reencuentro casual entre *Octavio* y *Julieta*, quien le oculta en la vecindad donde vive en compañía de su marido *Ignacio Elizalde* y su pe-



Distinto amanecer, Julio Bracho, 1943. Colección Filmoteca UNAM.

queño hermano *Juanito* (Narciso Busquets), ya que es perseguido por los enviados del tal *Vidal* (Enrique Uthoff), dispuestos a impedir su misión de denunciarlo. En esencia se trata de un relato que sucede en una larga noche y cuyo nuevo amanecer será decisivo. En él Julio Bracho muestra a una ciudad embelesadora que arropa a sus personajes como en esa secuencia en el Guardiola y la pequeña Calle de la Condesa entre Madero y Cinco de Mayo. O aquella imagen de Andrea Palma, vagando al amanecer por el Centro Histórico, así como la propia secuencia final en la estación de trenes *El Mexicano* ubicada en la calle de Mina, frente a la Plazuela de Buenavista, donde hoy se encuentra la Delegación Cuauhtémoc.

El eje de la trama de *Distinto amanecer* es una historia de desconfianza conyugal y el recuerdo del pasado: de los ideales universitarios y del primer amor. En medio de esos elementos que una balanza del destino inclina a su antojo, se lleva a cabo una trama política y policiaca con elementos que hoy podríamos definir como *Hitchcockianos* representado por las inciden-

cias alrededor del personaje de *Jorge Ruiz* (Octavio Martínez), el hombre de lentes oscuros que se hace pasar por trabajador de la Compañía de Luz que sigue a *Octavio* y que más tarde será asesinado al tiempo que se escuchan los sonidos de un organillero. Todo ello en una noche que parece no tener final y que presagia peligro, romance y sensualidad. Existen varias imágenes de impacto *noir* como aquellas fabulosas escenas de penumbra captadas por Figueroa en el hotel de Cinco de mayo y aquel prodigioso *travelling* donde coinciden los matones de *Vidal* (Manuel Arvide y Manuel Dondé) con *Octavio* y compañeros suyos del sindicato en la estación de trenes.

El cine, el cabaret, la política, los ideales traicionados, el amor, la recuperación de la pasión perdida, la presencia del cubano Kiko Mendive y otras bellezas inquietantes de la época: Beatriz Ramos, la amante de *Ignacio* y Lucila Bowling, como *Gloria*, colega de *Julieta* en el cabaret, el afamado edificio Guardiola en la calle de la Condesa, la Casa de los Azulejos, la antigua estación de trenes de *El Mexicano*, una fantasmal avenida Pino Suárez en la madrugada, la tensión provoca por esas piezas de pan mordisqueadas por la nerviosa mujer de *Ruiz* (Maruja Grifell), el increíble uso dramático de un movido *boogie woogie* cuando Pedo Armendáriz es golpeado y la voz de Ana María González interpretando *Cada noche un amor* de Agustín Lara, enmarcan el primer clásico *noir* de nuestro cine: *Cada noche un amor, distinto amanecer, diferente visión. Cada noche un amor, pero dentro de mí, sólo tu amor quedó...*

CREPÚSCULO (1945) DE JULIO BRACHO

Vilipendiado y al mismo tiempo elevado como uno de los realizadores más elegantes de nuestro cine, Julio Bracho se interesa en esos años cuarenta por una serie de tramas intelectuales y trágicas como lo muestra *Distinto amanecer* y *Crepúsculo*.

Asesorado por siquiátras como los doctores José Nava y José Quevedo, Julio Bracho se interna en la mente desequilibrada de un cirujano que estudia la oscuridad del alma y la mente humana en su libro *Crepúsculo* en un papel que sólo podría interpretar Arturo de Córdova, capaz de moldear otros personajes similares sin caer jamás en la repetición o la fórmula, tal y como lo demuestran: *La diosa arrodillada, En la palma de tu mano y Él*,

por mencionar algunos ejemplos similares. Por supuesto no faltan los excesos melodramáticos, sin embargo, la película consigue sumergirse en honduras psicológicas de una mente torturada por pulsiones de sexo y sangre: motor de un estilo y un subgénero como el *noir*, que lleva al límite sus conceptos de moralidad, al igual que el elemento del *flashback*; el regreso al pasado como una obsesión que debilita el alma.

El médico *Alejandro Mangino* (De Córdova), decide dejar de operar debido a una psicosis que le llevó a fracasar en una intervención médica causando la muerte de su amigo *Ricardo Molina* (Manuel Arvide). Tiempo atrás, al acudir a una cita con éste a la Academia de San Carlos, reconoce en una modelo desnuda a su ex amante *Lucía* (Gloria Marín). Emprende un largo viaje casi contra su voluntad y a su regreso, *Lucía* y *Ricardo* han contraído matrimonio y por ello, evita estar junto a ellos, al tiempo que conoce a la hermana menor de ella, *Cristina* (Lilia Michel) y escribe acerca de su propia obsesión criminal respecto a su amigo y marido de su antigua amante. *Lucía* y *Alejandro* se reencuentran sexualmente. *Cristina* que sospecha todo se convierte en enfermera de *Alejandro* a quien ama en secreto. *Ricardo* por su parte, que sospecha la relación entre su amigo y su mujer, miente al decir que irá de cacería para sorprenderlos, sin embargo, debido a una tormenta un árbol le cae encima y *Alejandro* debe operar de inmediato aunque sabe que sus pulsiones eróticas hacia *Lucía* reprimirán sus habilidades, cosa que confiesa a su maestro de siquiatría (Julio Villarreal). Ricardo muere. Regreso al presente, *Cristina* que ha estado observando a *Alejandro* frente a la tumba de su amigo, le confiesa que lo ama. No obstante, torturado por la culpa se arroja a una cascada sin que las hermanas puedan impedirlo.

En *Crepúsculo* la fotografía de Alex Phillips parece enarbolar varias de esas reglas no escritas del *noir* que se convertirían sin embargo en uno de sus sellos más característicos. Es decir: la utilización de la luz y las sombras; en esencia el claroscuro, como alegoría de los pensamientos de sus protagonistas y los estallidos de sus demonios interiores, secretos y ofuscaciones más oscuras. Asimismo, la iluminación ensombrecida del entorno y los haces de luces que causan destellos y sombras que presagian riesgos, accidentes y desgracias. Aquí, la utilización de la escenografía a cargo de Jorge Fernández (el taller de escultura, el departamento del protagonista, la sala de operaciones) y/o de los escenarios naturales (el cementerio, el bosque, la cascada y el puente), muestran esa opresión que disparan las patologías de los personajes.

SU ÚLTIMA AVENTURA (1946)
DE GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES

Las imágenes iniciales, corresponden a la bulliciosa ciudad de México pre *Alemanista* de 1946: Avenida Juárez, Reforma, Madero, El Guardiola una vez más. No existe en esta breve presentación de la urbe en el área del Centro Histórico, un tono ominoso, sino la representación de esa ciudad ensimismada en su devenir. Ahí donde un pequeño detalle puede trastocarse en un relato sorprendente y dar pie a una historia de amor impensable en esencia, entre una jovencita ingenua y humilde y un estafador de altos vuelos, líder de una banda de sablistas que se oculta con sus cómplices en una mansión en la zona de las Lomas de Chapultepec por una razón poderosa: *el jefe, Raúl Lanos*, es poseedor del billete premiado de la lotería: *el gordo* cargado de cinco millones de pesos. Como está fichado por la policía, al igual que sus compañeros, nadie puede salir a cobrarlo, por lo que decide poner un anuncio en el periódico solicitando una persona honrada y decente, pero llega tal multitud a las rejas de la casona y ahí mismo, entre esa muchedumbre de *personas honradas* se pierden relojes y otros objetos, decide cambiar de estrategia.

Su última aventura dio oportunidad a Gilberto Martínez Solares para demostrar su talento para la comedia y la dirección de actores, sino para la creación de situaciones de humor y suspenso, apoyado a su vez en un equipo de primera línea: fotografía de Gabriel Figueroa, escenografía de Gunther Gerszo, música de Luis Hernández Bretón y un reparto espectacular.

Los periódicos arremeten: “*Quien tiene el 26213*” “*Ha pasado una semana sin que aparezca el dueño del billete*”. La radio en voz de Ramiro Gamboa, futuro *Tío Gamboín* de la televisión, responde: “*Todo el país intrigado... será un multimillonario que no necesita cinco millones de pesos...*”. Y en paralelo la prensa comenta: “*Raúl Llanos y su banda de estafadores no han sido aprehendidos aún... El detective Marengo ha sido encargado de la pesquisa...*”. Un actor dotado no sólo para el drama, sino para la comedia fina y mundana como Arturo de Córdova, fue el encargado de crear un delicioso personaje de ladrón nihilista y romántico que decide seguir el último sendero imaginable: la ruta del bien después de descubrir la otra cara de la estafa: la bondad absoluta y las ganas de salir adelante a través del trabajo honrado en la persona de *Graciela Hernández* (la guapa Esther Fernández).

El segundo plan de *Llanos* es arrojar en las calles las carteras de sus cómplices y la suya propia con 500 pesos para encontrar al menos a una persona honesta que la devuelva, que resulta ser *Graciela*, joven desempleada que habita una pensión y a la que él emplea, con el fin de montar una comedia, ganarse su confianza y pedirle que cobre el billete premiado. En efecto, todos los compinches representan en esa farsa un personaje. *Sebastián* —el espléndido Arturo Soto Rangel, uno de los máximos actores de apoyo de nuestro cine—, hace el papel de su padre, necio y apostador. Consuelo Guerrero de Luna, *Clara*, la alcohólica, hará el papel de la madre. *Adolfo* (Rafael Banquells) y *Flora* (Carolina Barret), amante de *Raúl*, serán los hermanos menores y *Chichilo* (Daniel *El Chino* Herrera), el mayordomo oriental, aunque otro secuaz, *El Nene* (Gilberto González) los venderá en breve y se verán en la necesidad de huir y *Graciela* “*la chica de los cinco millones*” acabará detenida en calidad de cómplice.

Su última aventura pareciera estar muy alejada del cine negro de aquella época, no obstante y a pesar de su tono de farsa negra, deja entrever varias claves del *noir* como la historia criminal, la búsqueda de la felicidad en medio del caos urbano y de la culpa adquirida, con un final de vuelta de tuerca espléndido, en el que arrepentido por su pasado y preocupado por el destino de la joven de la que se ha enamorado y es correspondido, el protagonista decide regresar de La Habana a donde ha huido con sus cómplices para entregarse y liberar a muchacha inocente que no tiene a nadie en el mundo: “*El gángster romántico que devolverá una fortuna para recobrar el amor de la chica de los cinco millones, cumplirá una corta condena*”. Y para más, esa póstuma y brillante secuencia en la que De Córdova y Fernández caminan presumiblemente por Avenida Juárez y se meten al Cine Alameda para ver *Su última aventura* con *Arturo de Córdova* y *Esther Fernández*, ante la mirada de varios peatones, entre ellos el propio Gilberto Martínez Solares, en un final meta cinematográfico.

Su última aventura es una curiosa variante del cine negro mexicano en modo de comedia con brillantes momentos de humor (el *Chino* Herrera, llamando por teléfono a Soto Rangel) y en particular la secuencia en el Parque Asturias donde se enfrenta el *Atlante* y el *Asturias* y De Córdova tiene que aguantar al impertinente atlantista Manuel Dondé para no llamar la atención de la policía, aunque al final consigue desahogarse en un relato policiaco y criminal en fina clave humorística.



Su última aventura, Gilberto Martínez Solares, 1946. Colección Fimloteca UNAM.

QUE DIOS ME PERDONE (1947)
DE TITO DAVISON

Atractiva variante del *noir* en tono de relato bélico y espionaje, protagonizada por María Félix —vestida por Armando Valdés Peza—, cuya apabullante belleza consigue atrapar al espectador en un drama donde se funda la obsesión por un pasado lejano y clandestino y la imposibilidad de la historia de amor y del reencuentro familiar para conectar con las tramas del cine negro de ese momento. *Que Dios me perdone* (1947) dirigida por Tito Davison, era un elegante ejemplo del *noir* trágico y romántico con un personaje femenino condenado a la soledad.

La hermosa y evasiva *Lena Kovach* (María Félix) rechaza en un bar al viudo *Esteban Velasco* (Fernando Soler), dueño de una compañía metalúrgica. *Velasco*, fascinado con su porte y belleza, la sigue a un elegante cabaret donde *Lena* canta y ella accede a acompañarlo en su mesa. Ella menciona que habla bien el castellano ya que es una judía sefaradí nacida en Constantinopla. Al salir por la noche y al escuchar una sirena, *Lena* tiene un ataque de histeria. Sufre una psicosis de la guerra, de donde ha huido. Se hacen amantes. *Velasco* le proporciona un lujoso departamento que ella llama “una jaula de oro”. Más tarde, conoce a *Ernesto Serrano* (Tito Junco), novio de *Alicia* (Carmelita González), hija de *Velasco* y al siquiatra *Mario Colina Vázquez* (Julián Soler).

Velasco viaja a Nueva York y el *Dr. Colina*, recomienda a *Lena* que salga de la ciudad. Ella se entrevista con el espía *Luigi Martino* (José Baviera) para pagarle los 50 mil dólares exigidos por su silencio, ya que se trata de una espía de guerra: *Sofía Hermond*. Asimismo, se entrevista con *Olga* (Fanny Schiller), quien le pide 25 mil dólares para rescatar a su hija de un campo de concentración. *Lena* le entrega un brazalete regaló de *Velasco* con valor de 30 mil dólares, de cuya factura se apodera *Ernesto* obsesionado con *Lena*, quien sólo consigue venderla por 20 mil dólares a falta del documento y más tarde la cita en su departamento para chantajearla sexualmente.

En un viaje a Pátzcuaro, *Lena*, *Velasco* y *Ernesto*, pasean en una lancha en el lago. Descubierta la traición, los hombres forcejean, caen al agua y mueren ahogados. *Lena* hereda una gran fortuna de su marido, pero la cede a su hijastra *Alicia*, después, acude al siquiatra *Colina*, quien por aza, ha filmado la pelea a mitad del lago. Después de proyectarla, quema la pelícu-

la para que ella se libere. Una carta de *Olga*, dice que la hija de *Lena* murió mucho tiempo atrás. A punto de suicidarse, es salvada por las campanas de una iglesia y ella eleva la mirada para decir: “*Que dios me perdone*”. María, lleva aquí, la desgracia a los hombres que se cruzan en su camino, ya sea Fernando Soler o Tito Junco. La complicada trama en la que *Lena Kovach* o *Sofía*, aventurera internacional chantajeada por otros espías, fue escrita por el poeta Xavier Villaurrutia y adaptada por Davison y José Re-vueltas, con un tema musical de Manuel Esperón y Ricardo López Méndez que da título al filme, interpretado fuera de cuadro nada menos que por Blanca Estela Pavón. La canción, bajo los acordes de la orquesta de Mario Ruiz Armengol regresaba desde un lugar desconocido la voz de Blanca Estela suspendida en el tiempo y en el espacio, luego de su trágica muerte poco tiempo después en 1949.

CUATRO CONTRA EL MUNDO (1949)
DE ALEJANDRO GALINDO

Galindo y su escenógrafo Gunther Gerzso se inspiraron en un hecho verídico: el asalto a un camión de la Cervecería Modelo para escribir el guión de la que es quizá, su primer gran película de cine negro a la mexicana con todos los elementos característicos del filme *noir* estadounidense en su punto máximo de ebullición: un grupo de hombres que arriesgan el todo por el todo y cuyo crimen sale mal. Los sentimientos de culpa. La presencia de una mujer fatal que rompe el frágil equilibrio de la camaradería masculina. El encierro. La claustrofobia. La ambición y la traición. *Cuatro contra el mundo* (1949), supuso la intromisión de temas realistas entresacados de la nota roja en un drama naturalista que reflexionaba sobre el crimen urbano más allá de cualquier romanticismo fílmico.

El filme arranca con el retrato cotidiano de un día de paga en la Cervecería Modelo. *Don Rómulo* (Bruno T. Márquez), pagador quien acaba de debutar como papá, llega a las oficinas acompañado de su ayudante y chófer (Ángel Infante). El anciano contador *Sr. Mantecón* (Rafael Icardo), le entrega el monto del dinero en distintas nominaciones de billetes. Después, breves imágenes documentales en el interior de la ficción: empleados, camiones y el automóvil donde viajan *don Rómulo* y su chofer, con eficaces

emplazamientos de cámara y la breve presencia del gran *extra* del cine nacional, Hernán Vera, velador a cargo del portón.

Al llegar a un camino solitario, los dos hombres son engañados por un grupo de delincuentes: cinco sujetos que se hacen pasar por trabajadores de la construcción. Son bajados con violencia de su vehículo. El asalto es brutal y despiadado. Las imágenes resultan realistas, casi documentales. Los empleados de la cervecera son arrojados a un río por una pequeña pendiente. Sin embargo, la inesperada llegada de un policía de caminos en motocicleta (un *tamarindo*), cambia los planes. *Máximo* (Tito Junco), líder de los asaltantes, asesina al gendarme por la espalda. Su cómplice *Paco Mendioléa* (Víctor Parra), ejecuta a *don Rómulo* y al chófer, quienes han conseguido incorporarse. No obstante, el policía alcanza a matar a uno de los delincuentes y herir al *Lagarto* (Manuel Dondé). Todo ello, ante los reclamos de otro de los ladrones: *Tony* (José Pulido) que es abofeteado por *Paco*.

El sonido cercano de dos patrullas los hace reaccionar. Huyen en un camión con el dinero y cargando con el herido *Lagarto*: “Me está llevando patas de hilo”, dice. Se introducen en un maizal. Al atascarse el camión se ocultan en un deshuesadero, la policía les pierde el rastro. Todo ello, contado con un realismo impresionante, como si se tratase de una crónica roja semi documental al estilo de aquella rareza *Serie B El demonio de la noche/ He Walked by Night* (Alfred L. Warker, 1948) con Richard Basehart y Jack Webb.

Galindo contrasta la huida con el accionar y los métodos policíacos. El *Comandante Canseco* (José Elías Moreno, espléndido) presiona a sus detectives: “Llévate la *fusca* esa al laboratorio” y evita la presión de los periodistas, quienes acuden al jefe mayor *El General* que encarna Salvador Quiroz, quien los trata con enorme amabilidad ante la molestia de *Canseco*, presionado por su superior: “Es la primera vez que se hace en México un asalto así”, mientras lee los titulares de los diarios: “Asalto chicaguense a un camión de la Cervecería Modelo”. “Asalto gángsteril”.

El grupo de delincuentes llega al cuartucho de azotea de *Lucrecia* (Leticia Palma), amante de *Máximo*, quien le extrae la bala al *Lagarto* con una navaja ante el horror de *Tony* y la calma absoluta de *Mendioléa* a quien han traído de Tijuana. Por la noche el *Lagarto* muere. Bajo una inclemente lluvia lo entierran en una obra en construcción. La tensión hace que las cosas se compliquen, al igual que una vecina chismosa, *Doña Trini* (María Gentil Arcos) que alcanza a ver el sombrero y la pistola de *Máximo*. De

manera eficaz Galindo y Gerszo confrontan las distintas personalidades de los ladrones y hacen crecer la tensión sexual que se desprende de la presencia de la provocadora Palma, quien recibe contra su voluntad a la amante de *Tony* (Sara Montes), que ha llegado ahí angustiada y dice trabajar en *Kiko's*: “Es un buen negocio, sabe”, aunque logra despacharla con rapidez.

Tony quien ha manifestado cierto rechazo hacia su novia que lo trata de mediocre por vender billetes de entrada en los toros, según dice, comenta: “Palabra que sería capaz de dar toda mi parte por una de las escotadas del Waikiki” y se insinúa a *Lucrecia* que lo rechaza, encarna al débil, nervioso y apocado, un papel que interpretó en el cine negro estadounidense a las mil maravillas: Elisha Cook Jr. *Máximo*, quien intenta mantener el orden y demostrar quién es el líder, abofetea a su amante y es defendida por *Paco* que comenta: “Parece que no puedes manejar a una mujer”. Tito Junco es el sujeto violento, frío, cerebral pero explosivo y ambicioso, traicionado por los nervios, muy en deuda con personajes encarnados por actores como Sterling Hayden o Burt Lancaster. En cambio *Mendioléa* es el hombre callado, solitario, calculador pero asolado por un pasado terrible donde sólo ha conocido la brutalidad pero que guarda un resquicio de sensibilidad al estilo de un Humphrey Bogart o Robert Mitchum: “Nadie tiene el *score* limpio. La ruleta da muchas vueltas”, a los 14 años huyó del hogar al ver a su madre en brazos de otro hombre y después, se dedicaba a cruzar indocumentados.

Unos obreros descubren el cadáver del *Lagarto*, cuya ropa está relacionada con un fragmento de tela de la camioneta asaltada. La policía visita a *Lucrecia* pero los hombres se han ocultado en los tinacos. *Máximo* quien cree que todo marcha bien: “Al uno, dos tres y con doble reintegro” (debido a los dos delincuentes muertos), convence a *Tony* de que escape y hace creer a *Paco* —por el que se siente atraída *Lucrecia*—, que *Tony* ha huido con el dinero. *Tony* va directo con el sastre del *elegante Lagarto* y es sorprendido azarosamente por la policía, al tratar de huir es atropellado. La amante de *Tony* es llamada a identificar el cuerpo y delata a *Máximo*. La policía rodea el lugar donde éste, *Paco* y *Lucrecia* —quienes se han confesado su amor—, se encuentran escondidos. En su intento por eliminar a *Paco*, *Máximo* es acribillado por su compañero. Más tarde, la policía acorrala a la pareja y *Paco* responde matando a un oficial. Sin embargo, todo está decidido y *Lucrecia* se queda sola, sin botín y sin amante, ante el comentario sardónico y realis-

ta de *Canseco*: “Bueno. Ya la sociedad podrá estar contenta. Yo tengo mucha hambre, me voy a cenar”.

Cuatro contra el mundo está muy cerca de *Sólo vivimos una vez* (1937) de Fritz Lang y de *Sin ley y sin alma* (1949) de Robert Siodmak, con sus personajes confundidos en un tiempo irrecuperable, sus maleantes sádicos y brutales como el personaje que encarna Junco, sus ladrones condenados al fracaso (Víctor Parra) y sus hembras ambiciosas y doblegadas por un destino implacable como Leticia Palma, con su bien delineado cuerpo, sus grandes y expresivos ojos y su voz que alcanzaba tonos que iban de la dureza a la sensualidad: la amante de un criminal que envuelve con sus encantos a sus cómplices.

El filme se beneficia con una espléndida fotografía de Agustín Martínez Solares que saca partido del encuadre y los espacios en el *set* del cuarto de azotea propuesto por Gerszo, así como de la iluminación y el claroscuro.



Cuatro contra el mundo, Alejandro Galindo, 1950. Colección Filmoteca UNAM.

ro, sobre todo en las secuencias finales y en el desenlace, donde un miembro del equipo de tiro de la policía decide la situación bajo luces cenitales. Y es que, con esa forma de iluminar desde arriba se consiguen sombras muy duras, potencializando el efecto dramático en la escena y sobre todo en los personajes en ese instante final donde Palma le comenta en *extremis* a Parra: “Un cariño se alimenta de dos corazones”, para cerrar así un desesperanzado y espléndido drama *noir* de Galindo.

ROBERTO GAVALDÓN Y EL NOIR:

La otra (1946)

A partir de *La otra* (1946), la habilidad de José Revueltas, dueño de un amplio conocimiento de clásicos literarios policiales y una aguda percepción de la realidad, a lo que se sumaba un combativo toque marxista-socialista —habrá que recordar, que además de sus ensayos políticos y culturales, Revueltas escribió sobre casos de nota roja en la prensa diaria, por ejemplo— y la sensibilidad de Roberto Gavaldón para internarse en extraños recovecos de la mente humana, dieron como resultado una obra atractiva e intrigante.

La fuente de inspiración fue un relato policiaco del estadounidense Rian James (1899-1953), que más tarde sería adaptado para un filme de Paul Henreid de 1964 con Bette Davis, Karl Malden y Peter Lawford. El guión de Gavaldón y Revueltas se concentra en una historia criminal sobre la relación entre dos hermanas muy distintas: una frívola adinerada que vive en las Lomas de Chapultepec, reciente viuda sumida en un caos amor y la otra: sencilla e ingenua que habita en los altos de una vecindad, desesperada por su situación de pobreza que termina anhelando la fortuna y la suerte de su hermana gemela, la misma que le arrebató los “mimos y halagos” de su padre y el propio amor de su vida, protagonizadas ambas por Dolores del Río.

María Méndez y *Magdalena Méndez viuda de Montes de Oca*, son las dos hermanas cuyas vidas se han bifurcado en extraños y caprichosos caminos: *María* es una pobre manicurista acosada por algunos clientes lascivos y pretendida por un discreto detective, *Roberto González* (el argentino Agustín Irusta), por lo que decide dejar su empleo, pese a que debe un mes de

renta. En cambio, *Magdalena*, se ha convertido en una viuda millonaria con varios sirvientes a su servicio —entre ellos Maruja Grifell—. Sin embargo, movida por la desesperación, *María*, cita a su hermana en su cuarto de vecindad para despedirse alegando que se suicidará. *Magdalena* ataviada con sus “horribles trapos negros” como ella misma dice, ya que le molesta su nuevo estado y las convenciones sociales que debe guardar, acude con su hermana el día del primer rosario dedicado al marido fallecido. Sin embargo, *María* ha trazado un plan extremo: asesina a su hermana, intercambia sus ropas, deja una carta póstuma y suplanta la identidad de *Magdalena*, aunque desconoce, que no sólo se hará cargo de la herencia: 500 mil pesos anuales para gastos personales y una cantidad de cinco millones en el Banco, sino del oscuro y clandestino delito de ésta y un amasiato con un ambicioso cómplice; *Fernando* (Víctor Junco).

Las primeras imágenes irónicas e importantes, se llevan a cabo en un panteón de alcurnia donde es despedido por amigos y familiares, el marido de *Magdalena*. En medio de frases mortuorias en latín, de coronas fúnebres y esculturas desoladoras y un ataúd, se presenta tarde la hermana pobre, *María* de la que se apiada el *Licenciado de la Fuente* (José Baviera), apoderado legal de la *señora de Montes de Oca*, que la lleva en su auto a casa de la hermana. Ahí, al verse en un espejo con una de las finas pieles propiedad de su hermana surge la intención del crimen para colocar a La otra en terrenos del cine negro tradicional de aquella década de los cuarenta en su fase menos enrarecida pero con una clara intensidad criminal de ambición y frustración. *María* se va en plena lluvia torrencial y aborda un autobús *Coyoacán-20 de Noviembre* para llegar a su trabajo. Por supuesto el elemento del agua y de las imágenes en superficies reflejantes tan caras al *noir* de Gavaldón, son aprovechados no sólo por el cinefotógrafo Alex Phillips —asistido por el futuro y también notable director de fotografía, Rosalío Solano—, sino por el escenógrafo Gunther Gerszo, quienes construyen una atmósfera visual opresiva e inquietante y en ello, mucho tiene que ver el ojo para el detalle de Gavaldón (basta con ver, la manera de jugar con los espejos y el reflejo oblicuo de dos personalidades fragmentadas).

Otro detalle brillante es la compleja moralidad de los personajes. *María* por ejemplo, no sólo deja a tras al novio quien cree quien cree haber perdido a su amada y con el que ha compartido una humilde cena navideña en un café de chinos el *Hong Kong* y le ha regalado un encendedor con el

fruto de su liquidación: 18 pesos. Sino que además, se ve obligada a tener sexo con el amante de su hermana, quien además, la explota y resulta el cómplice de *Magdalena* en el asesinato del marido millonario. Por cierto, no queda aclarada del todo la escena de sexo entre *Fernando* y *María* a quien suponemos virgen aún. Por otra parte, resulta evidente que todas las amistades de los *Montes de Oca* saben que entre *Fernando* y *Magdalena* existe una relación amorosa, algo que al parecer aceptan con *normalidad*; es decir, la imagen de la perversión de la burguesía aportación sin duda de Revueltas. Incluso, una cercana amiga de ambos, *Carmelita* (Conchita Carracedo), prepara la “sorpresa” a *Magdalena* ocultando a *Fernando* en la Biblioteca.

El tema de la culpa es casi inexistente. Por el contrario, el filme se interna en el elemento de la transformación y apropiación de la personalidad de la *otra*, lo que conecta a la cinta con los referentes *noir*. Asimismo, saca provecho de imágenes perturbadoras como la secuencia del asesinato en la vecindad mientras se lleva a cabo la posada. Justo en el momento del crimen, la piñata se rompe y queda colgada la cabeza del monigote y al mismo tiempo, apreciamos a la hermana asesinada meciéndose grotescamente en una sombra proyectada en la pared, mientras observamos también la sombra de la hermana homicida despojándose de su ropa. Es decir, se desnuda y se muestra como es: capaz de matar por aquello que desea. Más tarde, en la mansión, en su primera noche como usurpadora las sombras fantasmales que se proyectan en *su recámara* de las luces provenientes del exterior y los ladridos del perro que la desconoce, la envuelven en una suerte de estado de angustia.

La diosa arrodillada (1947)

Gavaldón y Revueltas, quien, para entonces, había publicado: *Los muros de agua* —sobre su experiencia en las Islas Marías, *Dios en la tierra* y *El luto humano*, apostaban aquí por otros temas caros al cine negro: la obsesión por la carne, la posesión corporal y la pasión desenfrenada de una pareja de amantes que llevan al extremo su desbordada sexualidad. *La diosa arrodillada* adaptaba un relato del húngaro Ladislao Fodor, en el que colaboraban además de los primeros, el dramaturgo, guionista y colaborador de la revista *Cinema Reporter*, Edmundo Báez y los realizadores y guionistas Tito Davison y Alfredo B. Crevenna. A lo que habría que sumar la espléndida

escenografía de Manuel Fontanals, habitual colaborador de Emilio *Indio* Fernández, quien aportaba su elegancia y habilidad arquitectónica para el diseño de la mansión del protagonista *Antonio Ituarte*, las habitaciones del Hotel Reforma, el cabaret en Panamá, o los separos policiacos en las escenas finales.

Aquí, la fotografía crepuscular y la utilización de sombras y de primeros planos a cargo de Alex Phillips le otorgan una dimensión melancólica y furiosamente sensual. Por cierto el crédito de *Foto Fijas* pertenece a Manuel Álvarez Bravo. El filme costó aproximadamente un millón de pesos de aquel 1947 y al parecer, se trató de un fracaso comercial que significó el fin de la compañía *Panamerican Films*. A la distancia, el público quizá no estaba preparado para tales escarceos eróticos y amorales, pero sobre a la elegancia de una puesta en escena que rebosa sensualidad pero a su vez fracaso y melancolía: la de un hombre dividido entre dos mujeres muy opuestas: la esposa de una belleza serena, abnegada y proclive al sacrificio (la hermosa Rosario *Charito* Granados) y la explosiva sexualidad de esa gran belleza que encarnó aquí María Félix.

A ello se suma el increíble vestuario de Lillian Oppenheim, quien vistió a María como una verdadera diosa. Imborrable la escena en la que María como *Raquel Serrano* se presenta en la casa de su amante, el ingeniero químico *Antonio Ituarte*, el día de la fiesta de aniversario de bodas con su esposa *Elena*, la argentina *Charito* Granados a la que le tocaron este tipo de papeles en nuestro cine (*La huella de unos labios*, *Una mujer sin amor*). María aparece en la residencia *Ituarte* acompañada del escultor *Demetrio* que encarna Rafael Alcayde, enfundada en un bellissimo y entallado vestido negro. Las miradas de odio de la amante y la mujer en la fiesta resultan brillantes. De hecho, *Raquel* se presenta ahí para saber si “Ha sido desamor o cobardía” de su amante, el haberla abandonado. Otro personaje importante es Fortunio Bonanova, español afincado en Hollywood quien interpreta al apoderado de María y a la que siempre ha deseado. Parte del negocio de ambos es el enamorar a millonarios y sacarles dinero.

En los minutos iniciales del filme observamos un anuncio publicitario que dice: “Use deseo. El perfume de los amantes”, como una inaugural frase premonitoria. Más tarde, la primera vez que aparece *Elena* es en una imagen fotográfica. Es decir: ella es sólo un cuadro, una efigie, el decorado perfecto. Lo mismo sucede después de su muerte. Es tan sólo un fantasma, una

pintura en medio de la sala. “Una sombra muy fuerte que acabará por vencerla”, le dice *Esteban*, fiel sirviente interpretado por Carlos Martínez Baena a María. La caída del protagonista como si se tratase de un antihéroe *noir*, se debe a su ambigüedad e indecisión: la de un hombre que no se define entre la pasión y el deseo y el amor. Ello lleva a varias situaciones de confusión. Al parecer, planea la muerte de su mujer y en realidad es pretende atentar contra su amante.

La trama es la siguiente: *Antonio Ituarte*, ingeniero químico y magnate de la industria farmacéutica, adquiere como regalo de bodas para su mujer la bellísima estatua de mármol de una mujer desnuda y arrodillada esculpida por su amigo *Demetrio*, cuya modelo es la voluptuosa *Raquel* ex amante de *Antonio*, quien desea regresar con ella, pero la mujer le exige que corte con su mujer. Luego de la fiesta de aniversario, *Elena*, quien al parecer tenía una afección cardíaca, muere. *Raquel* se va a *Panamá* a trabajar con su compañero y socio *Nacho* donde es admirada y deseada por los marineros que llegan ahí. *Antonio* la busca en Panamá, se alcoholiza e intenta asesinarla. Debido a un telegrama que *Raquel* lee antes que *Antonio* supone que éste mató a su mujer por ella. Los amantes regresan a México y se hospedan en el Hotel Reforma, planean casarse en Italia y viajar por Europa. En su residencia donde reina la melancolía y la soledad, *Antonio* recuerda que intentó envenenar con una copa a *Raquel*, pero fue *Elena* quien la bebió. Él se lo confía a su amante y termina con ella. Ella no está conforme e interrumpe una reunión de consejo en su empresa para anunciar a todos que en breve se casará con *Antonio*, quien acepta contra su voluntad. Por su parte, *Nacho* también chantajea a *Raquel* y le exige cien mil pesos por su silencio, cuando ella se niega, *Nacho* denuncia a *Antonio* por el envenenamiento de su mujer y es detenido. Los resultados forenses arrojan que no hubo crimen, *Elena* murió de causa natural, en realidad la copa se derramó en la alfombra. *Raquel* se precipita en los separos policíacos para avisarle a *Antonio* que está libre de culpa pero él ignorante del hecho y con una carga de culpabilidad enorme se envenena con una pastilla que guarda y muere en la celda en brazos de su amante.

Se trata de una trama sobre el deseo y la culpa y la imposibilidad de dejarlo atrás. Representado a su vez por esa estatua marmórea. Resulta admirable la idea de colocar la estatua de la *diosa arrodillada* en el patio de la residencia, justo entre el estudio de *Ituarte* y la habitación de la esposa.

A su vez, la escultura representa a la perfección el estereotipo femenino más socorrido del cine nacional. La mujer sumisa, de rodillas, que alude además a una posición típica del cine porno. La parte final es más policiaca. La cuestión de la cláusula de inhumación, la sospecha de que envenenó a su mujer —de hecho, se revela que ha sido *Elena* quien impidió que su marido envenenara a la amante—, las cápsulas con cianuro en su encendedor —objeto por cierto que no le confiscan en la cárcel—, el chantaje de *Nacho* que exige cien mil pesos, la propia coacción que *Raquel* le hace a *Ituarte*, sólo para que al final se den cuenta que son el uno para el otro. El desenlace resulta conmovedor y dramático en esa escena final en aquellas mazmorras que hacen recordar en la actualidad la visita de *Clarice Starling* (Jodie Foster) a *Hannibal Lecter* (Anthony Hopkins) en *El silencio de los inocentes* (Jonathan Demme, 1991).

En la palma de tu mano (1950)

Arturo de Córdova interpreta aquí, al astrólogo y ocultista *Profesor Jaime Karín* quien, apoyado por su amante e informadora *Clara Stein* (Carmen Montejo) —manicurista de origen austriaco, que conoce las intimidades de señoras que asisten al salón de belleza donde trabaja—, se dedica a embaucar a éstas mujeres que impresionadas por su personalidad, su voz y por supuesto, su bola de cristal, caen redonditas ante los “presagios” fatalistas del protagonista. Luego de una serie de imágenes documentales catastrofistas, el filme muestra al enigmático *Karín* observado desde las alturas mimetizado en ese su ambiente misterioso, rodeado de gigantescos signos del zodiaco en el piso, unos cortinajes de terciopelo oscuro y estrellas que remiten a la noche eterna, su pequeña mesa redonda y su bola de cristal en un excepcional trabajo escenográfico realizado por el español Marco F. Chillet

Novelista prolífico, periodista porfiado, obsesivo y lúcido, gran entrevistador y hábil guionista y argumentista filmico, conocedor de los resortes del género y las tramas detectivescas, Luis Spota escribió el argumento con el que José Revueltas y el propio realizador Roberto Gavaldón, armaron el guión de *En la palma de tu mano* (1950), notable policiaco al estilo de lo mejor del cine negro hollywoodense, que retomaba el asunto de la pareja de amantes sanguinarios en la línea de *El cartero llama dos veces* (Tay Garnett, 1946) con Lana Turner y John Garfield, o *Pacto de sangre* (Billy Wilder,

1944), con Barbara Stanwyck y Fred MacMurray. Leticia Palma como *Ada Cisneros de Romano* encarna aquí a la auto-viuda (negra), que maneja con gran habilidad su sexualidad desatada, como metáfora del asesinato considerado como una de las bellas artes y en su camino, arrastra al joven sobrino de su marido, *León Romano* (Ramón Gay) y desechable objeto sexual masculino, para terminar finalmente por desequilibrar la vida de su nuevo amante-cómplice que encarna magistralmente Arturo de Córdova.

El título: *En la palma de tu mano*, hace referencia a la profesión del “cautivador y desconcertante” *Karín* protegido bajo la cúpula astral trazada por las constelaciones en el cielo raso de su estudio donde recibe a mujeres frustradas y adineradas, ataviado con su saco de seda orientalista cuello



En la palma de tu mano, Roberto Gavaldón (1950).
Colección Filmoteca UNAM.

Mao, como la *Señorita Arnold* (Consuelo Guerrero de Luna), madura solterona que lee la *Enciclopedia del Conocimiento Sexual* de Editorial Diana, a la que le sugiere se busque un amante. Y que gracias a los informes de *Clara*, vislumbra la oportunidad de chantajear a la atractiva viuda *Ada*, al intuir y descubrir, que ésta, ha asesinado a su millonario esposa, *Vittorio Romano*, al enterarse de que lo engañaba con su joven sobrino, su cómplice homicida.

Lo que hace única y distinta a un filme como *En la palma de tu mano* de otras obras clásicas del cine negro estadounidense de la época, es su halo romántico y fatalista enmarcado en el tema de la clarividencia y el destino trágico. La casa y consultorio de *Karín* se localiza en una suerte de callejón (Calle García Lorca) que sale a Avenida Juárez (antes Calle de Corpus Christi 1869-1928) justo frente al Hemiciclo a Juárez, entre los extintos cines Alameda y Variedades y que hoy alberga ahí el Museo de la Tolerancia y el nuevo Edificio de Relaciones Exteriores.

Asimismo, resulta atractivo e interesante ese cruce de caminos entre Spota y Revueltas. El primero, ofrece una enorme gama de la frivolidad de las mujeres de *mundo* y ese universo de las clases pudientes y adineradas: el salón de belleza o *Beauty Parlor* con mozos adolescentes vestidos como botones de hotel, los desayunos en el Hotel Del Prado con el imponente mural de Diego Rivera: *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* con vista a Juárez y a la Alameda Central, la Taberna del Greco o el Hotel Regis o la impresionante suite del Hotel Del Prado, los elegantes vestidos de noche de *Ada Romano* o su *chalet* en el bosque. Y a su vez, Revueltas propone una serie de personajes populares de esos ambientes de pobreza y sobrevivencia de la ciudad de México: el niño billetero que encarna el infaltable José Luis Moreno, el merolico de los pajaritos adivinadores interpretado por el gran Pascual García Peña y en cuyo acto se anticipa ya el crimen que vendrá.

Pero sobre todo, la extraordinaria Enriqueta Reza —mujer por cierto del notabilísimo Miguel Inclán— como *Doña Carmelita Luna de García* —la otra viuda—, la que atiende el puesto de revistas y periódicos que no sabe leer y cuyas cartas de su hijo —bracero ha acabado defendiendo a los Estados Unidos en el frente de Corea—, las lee *Karín*, quien pese a su ambición, que él, llama, un retiro digno, se solidariza con los personajes humildes, como las mentiras piadosas que le cuenta a *Carmelita*. Gavaldón, Spota y Revueltas entrelazan el drama romántico, el de la imposibilidad

del amor sincero y verdadero entre *Karín* y *Stein* —que recuerda en parte a *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943)—, con la caída a los infiernos de la lujuria, poder, pasión y finalmente el homicidio, que arrastra al protagonista y sella el destino del astrólogo incapaz de mirar su propio destino, al lado de la codiciosa *viuda negra* (“Descenderemos hasta el fondo, pero juntos”). El rostro de éxtasis de ella al saber que *León Romano* ha sido liquidado no tiene desperdicio. “Es como un pantano en el que te estás hundiendo” le ha dicho *Clara* a *Karín*.

León intenta atropellar a *Karín*, pero éste es salvado por *Carmelita*. Después, *Karín* les exige 25 mil pesos. “Su negocio no es la delación”, dice *Ada*. *Ada* y *Karín* —quien ha abandonado a *Clara*—, hacen el amor en una cabaña en el campo y planean la muerte de *León* —aquel lo mata con una pistola checa *Skoda*—. *Ada* que dejó a *Karín* realizar solo el trabajo, pretende deshacerse de él con un cheque de cinco mil pesos. El la abofetea y le dice que enterró a *León* en su cabaña campestre, por lo tanto tienen que seguir juntos y desenterrar el cadáver ya que su presencia (viva o muerta) es vital para cumplir las disposiciones del testamento dejado por el difunto marido y lo hacen pasar por atropellado por un tren. *Ada* es llamada a testificar para reconocer el cuerpo y *Karín* que ha huido, es detenido. Él piensa que lo han descubierto, pero el motivo es otro.

A los temas típicos de Spota: la opresión social, la marginación, el desencanto, la ambición, el crimen, las pasiones y las pulsiones sexuales, el horror del asesinato y la vital adrenalina que de éste se desprende, se suma un suspenso narrativo brillantemente orquestado por Gavaldón, quien se vale de una eficaz fotografía en blanco y negro del maestro Alex Phillips una vez más, para resaltar con sus claroscuros la ambigüedad de sus personajes. De hecho, la composición plástica ayuda a hurgar en lo peor de sus demonios (La lluvia torrencial, el fuego de la chimenea, el disparo en el espejo), obteniendo escenas fulminantes como la antológica secuencia final en una morgue, donde el protagonista confiesa su crimen movido por la desesperación y un equívoco, o aquella extraordinaria escena de la llanta reventada del automóvil en el que viajan los amantes criminales, cuando un buen policía motorizado se ofrece a ayudarlos y les pide que le abran el maletero donde llevan el cadáver del infortunado *León*, en un filme cuyas inesperadas vueltas de tuerca y giros dramáticos, la convierten en una intrigante obra maestra *noir* del cine policiaco y criminal.

La noche avanza (1951)

Al término de los créditos iniciales de *La noche avanza*, un letrado advierte: “Los hechos desarrollados en esta película son ficticios y cualquier semejanza con personas o empresas es pura coincidencia”. Más allá del prestigio de pelotaris famoso de la época que aparecen en el filme como: Pedro Andrinúa, Ignacio Echeverría, Gabriel de Pablo, José María Urrutia, Aquiles Elorduy, Jaime Inchandurrieta y Francisco Úbeda, así como del propio *Frontón México* bellísimo recinto *Art Decó* de tres mil metros cuadrados, construido hacia 1929 por el arquitecto Teodoro Kinhard y ubicado en Plaza de la República frente al Monumento a la Revolución en la Colonia Tabacalera, con el que aquella advertencia trataba de deslindar responsabilidades, el anuncio dejaba en claro que la ficción y la realidad pueden mezclarse de manera intrigante.

Obra indiscutible de la serie negra y policial mexicana es *La noche avanza* (1951), inspirada en un argumento de Luis Spota, adaptado por el propio director, Roberto Gavaldón, José Revueltas y Jesús Cárdenas. Ambientada en el universo de las apuestas en el *Frontón México* y de la mafia a cargo de éstas, la película narra la historia de *Marcos Arizmendi* (Pedro Armendáriz, notable y sin bigote), un arrogante campeón de pelota vasca, cesta punta, o *jai-alai*, capaz de intimidar y desechar sin el menor conflicto a toda clase de mujeres jóvenes o maduras y de enfrentar y aún burlar, al poder del gangsterismo deportivo en la figura del jefe criminal *Marcial Gómez*, que encarna José María Linares Rivas. Aunque por supuesto, no puede escapar a su destino, trazado por la ambición, pero sobre todo, por la soberbia.

El estadounidense Jack Draper, maestro de Gabriel Figueroa, saca partido de imágenes expresionistas y de sombras que se mueven alrededor de los personajes, en un relato fatalista dominado por la obsesión de vencer y de pisotear a los demás. Esa, parece la consigna que sigue y anima a *Arizmendi*, quien no sólo insulta y humilla a su madura amante *Sara* (Anita Blanch, espléndida), cuando ésta ya no le sirve, sino que desdeña sin escrúpulos a la joven, guapa y dolida *Rebeca Villarreal* (Rebeca Iturbide) que va a tener un hijo suyo. No contento con ello, el triunfal *pelotari*, obligado a perder un partido por un chantaje que involucra a *Rebeca* y a su hermano *Armando* corredor de apuestas en el *Frontón México*, decide salirse del compromiso y faltar a su pacto al ser convencido por *Armando* quien bus-

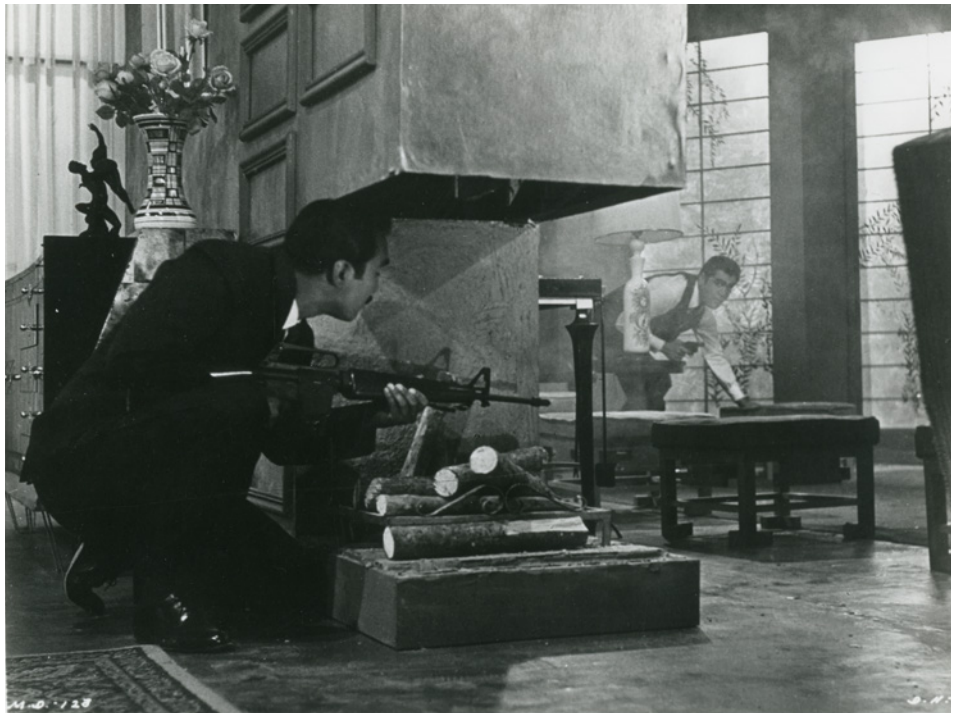
ca su propio beneficio. Ello le lleva incluso a *Marcos* a salir bien librado de una muerte segura (iba a ser arrojado al canal del desagüe) en una escena con una iluminación sombría, y después, a huir con clase al solicitar a un par de policías (Héctor Mateos y José Torvay) que lo escolten al aeropuerto, para burlar así a *Marcial Gómez* que lo odia, no sólo por el dinero perdido: más de 60 mil pesos, sino por las constantes humillaciones y golpes que ha recibido de él y por el trato canallesco que soporta la cantante *Lucrecia* del cabaret *Mónaco* de la que siempre ha estado enamorado.

El filme abre con un cartel que anuncia: “Hoy *Marcos*”, la estrella máxima del *Frontón México*, en voz del locutor Pepe Ruiz Vélez (sin crédito): “*Marcos* es el amo, no hay quien pueda con él. Un auténtico fenómeno del frontón. 25 partidos y 25 victorias”. Al tiempo que el pelotari se dedica a insultar y despreciar a sus compañeros con quien tiene un altercado violento en los vestidores: “Ya estamos hartos de tus fanfarronadas” y al salir de ahí deja plantada a la amante *Lucrecia* para irse con *Sara*: “*Ella sabe esperar*”, comenta. Y ella en una escena posterior le dice a *Marcos*: “Eres para mí como una droga. Te busco por todo lo que me haces daño”...

La relación entre sexo, sangre y crimen, así como de las pistolas y la cesta punta (canasta de castaño tejida de mimbre, que sirve para lanzar la pelota), como símbolos fálicos, además de los elementos trágicos tomados del mejor cine negro policiaco como ese destino trágico e inexorable, que llega cuando el protagonista se encuentra recostado cómodamente en el asiento del avión donde ha conseguido escapar y en donde enfrentará finalmente, la ira de una de sus silenciosas amantes, crean aquí un explosivo cóctel, que catapultan a *La noche avanza* como uno de los mayores clásicos del género.

El final resulta soberbio: las imágenes de aquel periódico en el que se informa del triunfo de *Marcos Arizmedi* que vuela arrastrado por el aire muy cerca del escenario del *Frontón México* y que termina en la banqueta, entre la basura y orinado por un perro negro y callejero: como alegoría del destino de todo antihéroe *noir* o como ese dramático final de *Los olvidados* en el que el cadáver de *Pedro* (Alfonso Mejía) es arrojado a un tiradero de basura...”Te creías el amo ¿No?...La vida te había regalado un juguete que se llama dicha, fortuna y amor

TERCERA PARTE



El mundo de las drogas, Antonio Matouk, 1963. Colección Filmoteca UNAM.

X. LAS DROGAS Y EL CINE

“Sin hacer mayores distingos, toda relación con las drogas fue vista como “delito contra la salud” y merecía consideraciones tan radicales como las que planteaba el Juez de Distrito en Materia Penal, Jorge Salazar Hurtado. En 1937, dicho juez propuso entre otras barbaridades que a quienes se les encontrara culpables de dichos delitos ‘fueran relegados perpetuamente en islas deshabitadas [...] y a los declarados incurables, condenados a esterilización de sus órganos genitales’.

Afortunadamente hubo quienes aunque eventualmente perdieran la batalla, apelaron a cierta racionalidad en el tratamiento de las toxicomanías. Tal fue el caso del doctor Leopoldo Salazar Viniegra, en ese entonces director del Manicomio, quien insistiría en marzo de 1939 que “los toxicómanos son enfermos y no delincuentes de tal suerte que hay que tratárseles con la humanidad aconsejada por la ciencia médica, no sólo proporcionándoles el tóxico que usan, sino dándoles facilidades para que lo adquieran sin caer en las garras de los traficantes, quienes si incurrir en un muy grave delito explotando las enfermedades de los demás”. —Ricardo Pérez Monfort en *Yerba, goma y polvo. Drogas, ambientes y policías en México 1900-1940* (Ediciones Era-Conaculta-INAH, 1999)

En un artículo sobre la historia del narcotráfico en México, *Wikipedia* apunta lo siguiente: “*Los registros de los años treinta indican que en varios lugares del país había establecimientos donde se podía fumar opio. Se ubicaban*

fumaderos en la calle de Peña y en la de Mesones de la Ciudad de México; en la calle Colón de Ciudad Juárez, sobre la avenida Juárez de Mexicali y en las calles de Carnaval y Benito Juárez en Tampico y en Tijuana. En cuanto a la siembra de adormidera, los plantíos aparecían lo mismo en Xochimilco que en el desierto de Altar, Sonora o en los límites de Michoacán, Guanajuato y Jalisco. Sin embargo, era en Sinaloa donde se concentraba la mayor parte de los sitios en los que los parroquianos se congregaban en torno al opio (...)

(...) En la década de los cuarenta del siglo pasado, la ignorancia y la extrema pobreza indujeron a campesinos de la zona serrana de Sinaloa, Durango y Chihuahua a conformar el denominado “triángulo Dorado” de la droga al cultivar, en grandes extensiones de tierra montañosa, marihuana y amapola. Esta actividad, con el paso del tiempo, se convirtió en una enorme mina de oro para los cárteles de droga pero también trajo consecuencias funestas a futuro para la población debido a la violencia que se desató por el control de estos cultivos. En los relatos periodísticos de esos años también se menciona reiteradamente cantinas y prostíbulos como lugares donde se ofrecían todo tipo de drogas a los clientes, por lo que estos establecimientos serán parte de la cadena de comercialización...”.

Más allá del discurso moralista para una juventud descarriada o de la exposición inquietante de elementos sicotrópicos como sucede en el documental de Nicolás Echeverría, *Maria Sabina, mujer espíritu* (1978), acerca de los rituales de indigestión de hongos alucinógenos emprendidos por la anciana curandera de Oaxaca, el cine mexicano se ha adentrado en el mundo de las drogas, narcóticos y estupefacientes y su relación con el crimen, con resultados curiosos, incluso divertidos. En los albores del cine mexicano, por ejemplo, Gabriel García Moreno se adelantaba a su época con el insólito serial de aventuras titulado *El puño de hierro* (1927), protagonizado por el actor y posterior argumentista Carlos Villatoro.

Una eminencia médica que dicta una cátedra sobre los males de la toxicomanía oculta bajo su fachada científica, a un drogadicto consumado que intenta abusar de una muchacha en un dantesco antro de perdición... En realidad, todo aquello, no es más que un sueño de morfina, que logra crear conciencia en el protagonista de *El puño de hierro*, un filme insólito que intentaba comprender y atacar en su momento los peligros de la droga.

El puño de hierro es sin duda un filme insólito donde los haya, que intentaba comprender y atacar en su momento los peligros de la droga,

digno antecedente de otro trabajo memorable y muy divertido como *Marijuana (el monstruo verde)* (1936). Desde el título mismo, su realizador, José Che Bohr de origen chileno —asistido por un muy joven Roberto Gavaldón—, se erige como una de las instantáneas obras de culto del cine nacional. El filme sigue los avatares de un grupo de traficantes de marihuana y sus víctimas, en un muy entretenido filme de aventuras narcóticas, dedicado como se aprecia en los créditos, al “activo y eficazísimo Cuerpo de Policía de México”.

Raúl Devoto (el propio Bohr, autor a su vez de la adaptación y el montaje), hijo de un doctor (Alberto Martí), que combate la drogadicción y la distribución de marihuana en colaboración con la policía, es secuestrado por un grupo de traficantes, en su fallido intento por descubrir su escondite. Ellos son: *Antonio* (René Cardona), que trabaja de incógnito como su chofer, *El Sapo* (Carlos Baz), *El Indio* (un joven Emilio Fernández) y la pareja juvenil que ha caído en las garras de un vicio que “destruye el alma de sus víctimas”: *Irene*, que atiende un estancillo a un lado del hospital y *Carlos* (Lupita Tovar y Barry Norton) —que ama a la bailarina china *Rosa de Oriente* (Virginia Ramsey)—. *El Indio* muere acribillado por la policía en la frontera, pero antes, ha convertido a *Raúl* en un adicto, quien toma su lugar como jefe de la banda *El monstruo verde*. Sin embargo, éste último enloquece y arroja de un avión en el que transportan marihuana, al *Sapo* y más tarde muere en el sanatorio de su padre, luego de estrellarse la aeronave.

Se trata de un filme desquiciante —esos juegos de luces que utiliza la policía al mando de Ángel T. Sala para interrogar a los narcos—, con audaces y ágiles movimientos de cámara y un argumento fantasmagórico que anticipaba por ejemplo, el asunto del tráfico de sustancias ilícitas que retomaría en breve *Mientras México duerme* (1938) de Alejandro Galindo. También llama la atención el inicio, donde se aprecian hombres y mujeres fumando marihuana y los titulares de los diarios que informan de la llegada de la droga a Estados Unidos y después en: Veracruz, Puebla, Pachuca y la ciudad de México: “Marihuana en México”. Y el jefe de policía (David Valle González) dice: “Por eso, el Cuerpo de policía de esta ciudad ha declarado guerra sin cuartel a estos los destructores de la salud moral de nuestro pueblo”.

En el arranque, a una mujer a la que llaman *Golondrina*, traficante que ha enloquecido por la droga, le suministran un compuesto de *peyotina*

y *marihuana* para estudiar sus nocivos efectos, al tiempo que el *Dr. Devoto* dice frases como: “*El asesino mata la carne... estos matan el espíritu*”, por ello, se enfrentan al *Monstruo verde*: “*Los traficantes en drogas más poderosos de nuestro país y que son dueños de la compañía de taxis más importante de esta capital*”.

Filme que además coincidió el mismo año, con los exitosos y delirantes melodramas moralistas estadounidense: *Marihuana. Asesino de la juventud/ Marihuana* (Dwain Esper, 1936) y *Reefer Madness: Cuéntale a tus hijos* (Louis J. Gasnier, 1936). El primero, acerca de una jovencita que al fumar marihuana queda embarazada y termina convirtiéndose en traficante. El segundo, un relato propagandístico y de explotación excesiva y risible, centrado en los terribles efectos de la marihuana en un grupo de muchachos que enloquecen por su consumo.

En *Revancha* (1948) dirigida por Alberto Gout, David Silva roba para salvar a su madre de una enfermedad mortal. Ninón Sevilla es una rumbera que en Veracruz, tiene que aceptar que unos villanos chantajeen a su padre y Agustín Lara, es un buen pianista que se enamora en silencio de ésta, para morir después como un héroe. Este melodrama cabaretil-tropical con el tema del tráfico de drogas, muestra el descenso a los infiernos del personaje que encarnaba Silva.

En *Los hijos de la calle* (1950) de Roberto Rodríguez, el buen mecánico de aviación que interpreta Andrés Soler, no sólo pierde su empleo, sino que provoca una tragedia aérea, debido a su adicción a las drogas, cuyo responsable es su envilecido compadre (Miguel Inclán), quien de mecánico se trastoca en violento líder criminal y explotador de menores infractores. Soler va a dar al Manicomio de la Castañeda para curar su adicción a los narcóticos (con los que ve imágenes dantescas del accidente y alucina). No obstante, al salir, es de nuevo enviciado por Inclán y chantajeado por éste. Al final, en una escena de una truculencia fuera de serie, en la que está a punto de perder la vida su hija (Evita Muñoz *Chachita*), Soler la rescata y muere, mientras el villano fallece quemado con plomo derretido que utilizaban para hacer soldaditos.

Por su parte, *La sombra vengadora*, primera de una serie de cuatro películas dirigidas en 1954 por Rafael Baledón y protagonizadas por Armando Silvestre, Alicia Caro, Pedro de Aguillón y Fernando Osés bajo la máscara del luchador justiciero, el héroe enfrentaba a un malvado apodado *La*



La sombra vengadora, Rafael Baledón, 1954. Colección Filmoteca UNAM.

Mano Negra, quien se apodera de una fórmula para producir drogas sintéticas y para poder descifrarla, rapta a varios científicos asesinando a los que no colaboran. La hija de uno de ellos es secuestrada y es entonces cuando aparece un misterioso enmascarado, *La sombra vengadora* para enfrentar al villano y a su cruel organización.

En un ambiente sórdido y de cabaret se desarrolla *Una golfa* (1957) de Tulio Demichelli. Aquí, Silvia Pinal recupera un aura de mujer fatal al lado del joven actor Sergio Bustamante en su papel de Luís, ingenuo trompetista envuelto en líos de drogas. Se trata de una cinta de ambiente *noir* con modernos acordes de jazz y boleros románticos. Silvia en su papel de la prostituta Diana, sabe contonearse en poca ropa dentro de un antro y acaba muerta a tiros, como digna heroína de un cine negro a la mexicana, luego de que su amante, Luís, se vuelve adicto a la marihuana por instancias del pianista del antro donde trabaja, incluso en un alucine violento, intenta violar a su amada. Al final consigue asesinar al zar de las drogas y protector de Diana que encarna Carlos López Moctezuma.

Mucho más interesantes en esa búsqueda de denuncia del narcotráfico y la labor del ejército y la policía, se encuentran un par de *thrillers* policíacos de 1963, producidos por Antonio Matouk y dirigidos por el actor que debutaba en la realización: Alberto Mariscal. Se trata de *División narcóticos* y *El mundo de las drogas*, protagonizada, la primera por Julio Aldama y Olivia Michel, con una joven y sensual Fanny Cano, laboratorista que trabaja para la banda delictiva que encabeza Germán Robles. También con Margo Su, como cigarrera y cómplice criminal en el Cabaret Jazz. El héroe, es un detective que se hace pasar por trompetista del bar y su colega, como adicta —con jeringa y todo—, en un intento por atrapar a los responsables del tráfico de estupefacientes en dicho cabaret.

David Silva interpreta en ambas cintas, al jefe de la *División Narcóticos*, en un par de obras en las que participaba a su vez, el Campeón Mundial de Tiro de Precisión y Fantasía, el comandante Octavio de la Vega. En *El mundo de las drogas*, Antonio Raxel, es a su vez, el jefe del héroe que encarna Aldama, quien sigue la pista de una banda de traficantes —cuyo líder es Eric del Castillo—, dedicados a engañar a campesinos para que siembren amapola, y con la ayuda de una doctora (Luz María Aguilar), eliminan testigos incómodos; un relato bien ejecutado, con alardes modernistas y dinámicos, que incluye enfrentamientos con metralletas, escenas en helicópteros

y secuencias de burlesque con la atractiva actriz dominicana Roxana Bellini.

Antes de los créditos en *El mundo de las drogas*, se aprecia un curioso prólogo que dignifica la labor del ejército y de la policía en su combate al narcotráfico: un grupo de soldados avanza en fila hacia una avioneta y un helicóptero, al tiempo que se oye la voz de un narrador (Víctor Alcocer): *“Estos hombres tienen una misión que cumplir: destruir una fatídica belleza, la amapola. Cuesta trabajo crear, que las hermosas amapolas que florecen en los campos, estén relacionadas con uno de los hábitos más terribles que conoce el mundo: la droga. El comercio de estupefacientes por bandas de criminales que venden ocultamente heroína, morfina, opio, marihuana y cocaína, es severamente perseguido y castigado por la ley. Periódicamente, agentes federales recorren la república valle por valle, monte por monte, realizando campañas de educación para los campesinos que siembran la amapola.*

Con potentes altavoces, aero-comandos, avionetas y helicópteros de la División Narcóticos, recorren el país advirtiendo el peligro que encierra la siembra de la hierba. Por todo esto y cumpliendo con un gran deber, estos hombres —se aprecian imágenes aéreas y puede verse el cerro del Tepozteco y Tepoztlán—, agentes federales, auxiliados por soldados del ejército, caminan durante días y noches enteras cubriendo distancias enormes, para llegar a lugares recónditos, en donde, protegidos por grandes montañas.

Ambiciosos criminales cultivan esa engañosa y traicionera belleza: la amapola. La historia que van a presenciar, está basada en hechos reales. Agradecemos a la Procuraduría General de la República, a su Departamento de investigaciones previas y a la Policía Federal Judicial, la activa colaboración prestada a esta película, así como el permitirnos asomar a ese mundo desconocido para la mayoría. Ese mundo que parece irreal y que es despiadado y cruel para aquellos que caen en el vicio, dictándose a sí mismos, su propia sentencia de muerte”.

En una línea similar a la de *Che Bohr* pero realizada a casi cuatro décadas después, Juan Orol, dedicó por completo uno de sus filmes al tema de los sicotrópicos y la sicodelia en *El fantástico mundo de los hippies* (1970) protagonizado por él mismo Orol, su joven mujer de entonces —y la úl-

tima—, Dinorah Judith, Eric del Castillo y Wally Barrón. Según el muy divertido y moralista relato, es la historia de un grupo de infectos malvivientes dedicados al reventón y al constante consumo de drogas. Todo ello con personajes con nombres en inglés y un agente del FBI que explica a cámara como los *hippies* eran buenas personas y acabaron degenerándose al pintarse, vestirse de manera extravagante y al volverse adictos a las drogas y al amor libre.

Además de curiosos divertimentos como *Deveras me atrapaste* (1983) fábula rocanrolera de Gerardo Pardo, coescrita por José Agustín (una de sus mejores escenas muestra a un grupo de chavos drogados con “mota” y entonando su versión “pacheca” de “La gloria eres tu”), aparecieron retratos contemporáneos de jóvenes destruidos por las drogas, pero que consiguen levantarse admitiendo su vicio como: *Sálvame, una luz en la oscuridad* (1996) del actor y director Roberto Palazuelos y *Así del precipicio* (2006) de Teresa Suárez. No obstante, es en el cine del narco, donde los vasos comunicantes entre criminalidad, adicción y tráfico de estupefacientes, alcanza intensidades curiosas e intrigantes.

XI. ESPALDAS MOJADAS, EL NARCO Y LA RELACIÓN MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

Desde diversas perspectivas que van del horror realista al melodrama, de la comedia al documental, de la acción al *thriller* violento, el cine mexicano abordó el tema del “bracerismo” y sus héroes anónimos: los llamados “mojados”, un problema que parece no tener final. Abundan en esas imágenes, los mensajes didácticos: para el que emigra a los Estados Unidos le espera la explotación, un cúmulo de desilusiones y en la mayoría de las veces, la tragedia. Asimismo, el que consigue volver sano y salvo, no intentará regresar a ese falso paraíso que el cine ha retratado casi desde sus inicios.

Una primera película significativa aparece en 1922, producida, dirigida y estelarizada por Miguel Contreras Torres: *El hombre sin patria*, como su título lo indica, reflejaba el sentir nacional sobre sus hombres y mujeres inmigrantes en tierras del dólar. El protagonista es un parrandero al que su padre decide ponerle un “hasta aquí”: lo corre de la casa y le da mil dólares para que los distribuya a discreción. Por supuesto, se da la gran vida en los Estados Unidos despilfarrando esa fortuna y es entonces cuando pasa las de “Caín” intentando ganar unos dólares para mal comer trabajando como lavaplatos en un restaurante o en la construcción de vías ferroviarias donde mata a un capataz racista.

Para fines de los cuarenta, los “Unaites”, acogieron nuevamente a miles de compatriotas mexicanos, aunque no todos corrieron con la misma suerte. El bracerismo y el rechazo racial también se acentuó al igual que los empleos denigratorios y la explotación de mano de obra barata como lo muestra la agrídulce comedia de Manuel Medel, *Pito Pérez se va de bracero* (1947) de Alfonso Patiño Gómez. El éxito de las aventuras fílmicas del pícaro *Pito Pérez* se ampliaron más allá de la frontera. Aquí, el vago filósofo empezaba como emparador de limones, proseguía como ayudante de cocina, se daba tiempo de bailar un tango con la güerota *Joan Page* en un cabaret y más

tarde, se involucra con traficantes de ilegales para regresar a su patria deportado con lágrimas en los ojos pero con la lección bien aprendida.

Para 1953, Alejandro Galindo se había convertido en una suerte de cronista fílmico de la ciudad; su capacidad para el realismo y sus personajes humanos y sencillos eran puestos a prueba con un tema que afectaba al país entero: la explotación más allá del Río Bravo. *Espaldas mojadas* intentaba ser una crónica humilde y dolorosa sobre la imposibilidad de un ascenso social visto a través del espejismo fronterizo; la tragedia del bracero “*deslumbrado por el brillo del dólar*”.

El filme de Galindo superaba el simple pretexto localista de *El fronterizo* (1952) y *Frontera Norte* (1953) o del inflamado nacionalismo de *Soy mexicano de acá de este lado* (1951) de Miguel Contreras Torres y su larga perorata sobre la situación del mexicano en los Estados Unidos. Más que una honesta denuncia Galindo pretendía plantear un problema social que afectaba a México, un país en donde “*aún se habla español y se canta a la virgen con guitarra*”.

El protagonista es *Rafael Améndola Campuzano* (David Silva), un potosino sin papeles que se aventura a cruzar la frontera en pos de una vida mejor. Es el personaje individualista que encara con dignidad la pérdida de ésta (“*La dignidad es un lujo pa'l que tiene hambre*”), comenta. En esa suerte de microcosmos social y emocional que representa Ciudad Juárez, Campuzano contacta con el *pollero Frank Mendoza* (José Elías Moreno) y su primera experiencia es cruel y dolorosa. Por la noche, en una cuerda de “*espaldas mojadas*” de la que sólo él sobrevive, se ve en la necesidad de arrojar al río a un compañero balaceado por la migra quien desea morir del lado mexicano.

Muy pronto, Galindo abandona ese momento melodramático y pasa a un brillante contraste humorístico con el sensacional Oscar Pulido como *Luis Villarreal* (o *Louie Royalville*), un paisano vagabundo y “*gorrón*” que rechaza el trabajo y le enseña a *Campuzano* a viajar de “*mosca*” en tren. A partir de entonces se inicia el calvario del protagonista en medio de un clima de constante persecución y paranoia; sirenas, alarmas, oficiales *gringos* que lo acosan (“*Your Papers... Your Papers*”) como una suerte de la actual paranoia en la era Donald Trump; la tragedia del mexicano del que todos quieren sacar provecho incluso sus mismos paisanos.

A pesar de sus notorios y defectuosos *back projections*, *stock shots* y decorados, Galindo saca provecho de un realismo que lleva a los estadounidenses

a hablar en inglés y consigue mostrar el horror de la humillación del bracero en el papel del sádico *Mr. Sterling*—un estupendo Víctor Parra—. Curiosamente, *Espaldas mojadas* sufrió una velada censura para evitar conflictos con el país vecino y tuvo que esperar dos años para ser exhibida con éxito. A su vez, coincidió con otro filme-denuncia sobre la condición de explotación del mexicano en Estados Unidos, *La sal de la tierra* (1953) una obra maestra centrada en la huelga organizada por un grupo de mineros méxico-estadunidenses de la que salen triunfantes gracias a la solidaridad de sus mujeres. Herbert Biberman, director y su equipo fueron acosados por el estigma del macartismo y Rosaura Revueltas su protagonista acabó incluso en la cárcel.

En el extremo opuesto del realismo buscado por Galindo, *El asesino X* (1954) de Juan Bustillo Oro melodrama criminal y didáctico, retrata a una ciudad de California de cartón-piedra con varios mexicanos en puestos burocráticos importantes y estadounidenses que hablan en español pero con evidentes nombres en inglés. “*He matado a un hombre, le he llenado las entrañas de plomo*”, repite inexpresivo el asesino (Manolo Fábregas) al entregarse. A partir de un tardío experimento expresionista, su realizador realiza una apología de las desgracias del méxico-estadunidense y los problemas emocionales al respecto.

Pese al ejemplo de Galindo, el tema del bracerismo y de los conflictos migratorios en una frontera tan conflictiva se redujo a las explosiones festivas del cómico norteno Eulalio González *Piporro* en cintas tan dispares como *La nave de los monstruos*, *El rey del tomate*, *El terror de la frontera* o *Los tales por cuales* donde desplegaba su curioso humor fronterizo y norteno. No obstante, la comicidad del *Piporro* destaca en un par de películas que aludían al tema de los “mojados” de manera directa. Desde el título mismo, *El bracero del año* es una fantasía migratoria tan escapista como divertida en la que el cómico se hace llamar “Natalio Reyes Colas” —traducción mexicanizada de Nat King Cole—. Cruza la frontera de manera ilegal y llega a Texas; ahí, entre corridos nortenos y faenas agrícolas es nombrado el bracero del año y además obtiene su *green card* como premio a su sumisión.

Por su parte, *El pocho* es una suerte de recapitulación del impacto filmico del *pochismo* en todos sus niveles (indumentaria, estilo, lenguaje) visto en filmes como *Primero soy mexicano*, *Acá las tortas*, o México de mi corazón, sin faltar las lecciones del genial pachuco *Tin Tan* en varios de sus filmes desde que apareció mascando su singular “tatacha” —léase *spanish-*



Espaldas mojadas, Alejandro Galindo, 1953. Colección Filmoteca UNAM.

en *Hotel de verano* allá por 1943. *Piporro* en su papel de *José Guadalupe García o Joe Garsha*, intenta integrarse a la sociedad estadounidense y también a la mexicana, para descubrir que su lugar está en uno y otro sitio y que sus valores culturales se encuentran claramente divididos.

Dirigida por el propio cómico, *El pocho* pareció dar fin a la banalización de los problemas fronterizos a través de la comedia ya que en la década de los setenta y en el marco del cine *Echeverrista* se reactivaron los intentos de un nuevo cine social y crítico al mismo tiempo. *Chicano* (1975) de Jaime Casillas por ejemplo, se empeñaba en contar las experiencias del combativo líder chicano Reyes Tijerina en el estado de Texas y su defensa de los trabajadores mexicanos en los Estados Unidos.

Por su parte el incipiente cine chicano que un futuro muy cercano arrojaría obras mayores como *Alambrista!* (1977) de Robert M. Young, o *Zoot Suit/ Fiebre latina* (1981) de Luis Valdez, arrancaba con *Raíces de sangre* (1976) de Jesús Salvador Treviño, para plantear el problema de la explotación de ilegales en términos trágicos a partir de un enfoque serio y documentado. El propio Galindo a sus 71 años se animó a dirigir una especie de nueva versión de su propio clásico *Espaldas mojadas* bajo el título de *Mojados* (1977), fallido melodrama con Jorge Rivero como el ilegal que sufre lo indecible en un país que no es el suyo.

En el extremo opuesto de la emotiva y terrible *Alambrista!*, una suerte de documental emocional sobre la tragedia del inmigrante mexicano, se encuentra *Ilegales y mojados* (1978) de Alfredo B. Crevenna y *La ilegal* (1979) con Lucía Méndez, quien encarna aquí a una nueva heroína de telenovela lacrimógena; una suerte de guapa *espalda mojada* obligada a cruzar ilegalmente la frontera por culpa de un machismo a ultranza que le ha arrebatado no sólo su dignidad, sino a su propio hijo.

Ese mismo año de 1979, Alfonso Arau realizó de manera independiente la atractiva comedia social *Mojado Power*. Una visión fresca e ingeniosa sobre el problema del inmigrante y la discriminación racial a nuestros compatriotas, en la historia de amor entre una mexicana afincada en Los Ángeles (Blanca Guerra) y un trabajador ilegal originario de “Ciudad Netzahalcóyotl y Anexas” (Arau) que se avienta la puntada de unificar a los mojados en pos de mejores condiciones de trabajo.

Por supuesto la frontera también dio pie en ese momento, a la explosión de decenas de melodramas comerciales dedicados a exprimir sin es-

crúpulos la tragedia del *mojado* bajo tintes amarillistas. Ejemplos: *Los ilegales en la frontera sangrienta*, *Ilegales y mojados*, *Gatilleros del Río Bravo* con los infaltables hermanos Mario y Fernando Almada, *El carro de la muerte*, sobre un grupo de mojados transportados en un viejo carro-cisterna, o *Arizona* que narra la pesadilla de varios guatemaltecos que cruzan ilegalmente la frontera con los Estados Unidos.

Al lado de éstas, sobresale *Murieron a mitad del río* (1986) de José Nieto, a partir de una novela de Luis Spota sobre los peligros y acechanzas que sufren varios connacionales ilegales en Texas que finaliza con el regreso de uno de ellos aterrorizado por la experiencia. Asimismo, *El vagón de la muerte* (1987) de Fernando Durán, que revive la historia real de seis ilegales mexicanos enganchados por un pollero transa trasladados en un vagón de tren herméticamente cerrado. Por encima del fatídico hecho social, se encuentra un regodeo sensacionalista con elementos tales como rabia, violación, crimen e incluso demencia. Un ejemplo más acerca de la tragedia de esos hombres y mujeres que se aferran a un sueño económico-social imposible con las vísceras de un lado y un nudo en el estómago allende el Río Bravo.

XII. LA LLEGADA DE UN NUEVO SUBGÉNERO: EL CINE DEL NARCO

La cultura de la frontera, la figura del narco, el tráfico y consumo de drogas y sus bifurcaciones políticas, económicas y morales fueron la premisa de *Tráfico* (*Traffic*, 2000) de Steven Soderbergh, un filme insólito debido a su hiperrealismo y su feroz crítica a las instituciones y la sociedad a partir de un mosaico de historias que se entrecruzan. Un par de policías mexicanos que colaboran con un General corrupto que apoya a uno de los cárteles; un honrado funcionario que vive en carne propia el infierno de la droga, la historia de una bella mujer ajena a la realidad que toma el control en el negocio de los estupefacientes de su marido y el relato de unos agentes de la DEA que intentan atrapar a éste. No obstante, en el extremo opuesto, el cine mexicano ha manejado una suerte de antítesis para reflexionar sobre los mitos del narco.

Tierra de nadie, espacio físico intangible, territorio de miseria y muerte, de poder y venganza, de riqueza y oropel, la frontera se trastocó en una suerte de árbol del paraíso para aquellos hombres y mujeres aferrados a un sueño de libertad económica y social con las vísceras de un lado y un nudo en el estómago allende el Río Bravo. Sin embargo, la tragedia del ilegal, del bracero, del “espalda mojada”, la pesadilla de la migra y de las faenas agotadoras en los campos de trabajo descubrió su reflejo oblicuo y poderoso en ese espejo ilusorio de la frontera llamado narcotráfico.

Es el otro fenómeno fronterizo, el de la tentación del poder y la ilusión del dinero rápido; la ilegalidad de los ilegales dedicados al cultivo, la venta, el tráfico y/o el consumo de drogas, un próspero negocio que une momentáneamente tanto a encumbrados políticos como a los llamados “burros”: niños y adolescentes utilizados como mini correos de la droga. Por supuesto que esa cultura del narcotráfico encontró eco en un cine ultrabaratado, casi subterráneo como la industria misma que describe en sus relatos.

Un cine que glorificaba la violencia a fines de los años setenta y sobre todo en las décadas de los ochenta y noventa, con sus torpes *ballets* de sangre a ráfaga de metralleta adornados con los acordes de Los hermanos Terán, Los Tigres del Norte o Los Broncos de Reynosa. Un cine que repetía hasta el hartazgo el mismo y trillado tema de ascenso vertiginoso, corrupción, venganza, muerte, traición y contrabando, y cuyas verdaderas “estrellas” eran las pacas de “yerba mala” y los cuernos de chivo. Una suerte de *westerns* rascuaches donde impera el polvo, la cerveza, la sangre, las lentejuelas, los sombreros norteños, los sonidos del acordeón y la redoba, y sus corridos que ensalzan leyendas o se lamentan de las tragedias de amor, género prácticamente en desuso, apenas avivado por el *videhome* y el cine digital de consumo exclusivo en provincia.

Aquí, a falta de los “Caros Quintero” y los “Señores de los cielos” como protagonistas mismos de sus historias, el cine del narcotráfico previo al nuevo milenio y con dos décadas de irregular existencia tuvo que inventar sus propios mitos: algunos perdurables como los hermanos Almada, Elena Jasso *La Fronteriza* o Rafael Buendía. Y al lado de éstos, otras luminarias desechables de manera casi instantánea como Gerardo Reyes, Juan Valentín, Juan Gallardo o Álvaro Zermeño y sus estrellas de culto con un solo personaje como Ana Luisa Peluffo y Valentín Trujillo en *Contrabando y traición* (Arturo Martínez, 1976) Chayito Valdés en *La hija del contrabando* (Fernando Osés, 1977) o Rosa Gloria Chagoyán en *Lola La trailera* (Raúl Fernández Jr., 1983).

Bajo la batuta de artesanos y aprendices de directores tan opuestos como el eficaz Alfredo Gurrola, José Loza Martínez, Fernando Durán, Rolando Fernández, Arturo Martínez o Rafael Pérez Grovas, entre otros, las historias de narcotráfico y crimen se convirtieron en espectáculo de imágenes. Una cultura al machismo y una oda a la vulgaridad con nuevos héroes que afirmaban su virilidad en el sexo fácil con amantes-*vedettes*, “pirujillas” baratas o jovencitas pobres y sacrificables, envalentonados con las guarapetas en bares elegantemente “nacos” o en tristes fonditas de mesas metálicas.

Ellos, eran los temibles narcos rodeados de guaruras con anteojos oscuros, sombreros de ala ancha y armados hasta los dientes como gatilleros de *western*. Ellos, los capos del nuevo cine de narcos con sus rifles de alto poder, sus celulares, sus televisores de pantalla gigante, sus camionetas Cheyenne y Suburban o sus otroras Grand Marquis y sus casonas con al-



Contrabando y traición, Arturo Martínez, 1976. Colección Filmoteca UNAM.

bercas y extintas parabólicas adornadas con un ecléctico mal gusto en ese cine que alcanzó la gloria en los años ochenta y noventa.

Una suerte de infra cine-escaparate que apenas llamaba la atención en el extinto Distrito Federal, pero que abarrotaba las salas de provincia y creaba tumultos en las zonas de la frontera norte, lugares donde los consumidores de estos filmes vivían de manera cotidiana el *show* de la violencia, el contrabando y el espectacular estilo de vida del narco. Para un cine que intenta reflexionar acerca de la tragedia de la frontera, la explotación del inmigrante ilegal y la nostalgia por una patria que no satisface sus necesidades mínimas como sucedía en *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1953), *Raíces de sangre* (Jesús Salvador Treviño, 1976) o *Alambrista!* (Robert M. Young, 1977), se oponía la otra cara de la moneda: el gusto por un estilo de vida “agrinado”, las bondades del billete verde, de la droga y el poder que trae consigo.

“Salieron de San Ysidro procedentes de Tijuana, traían las llantas del coche repletas de yerba mala... Eran Emilio Varela y Camelia *La Texana*”. *Contrabando y traición* (1976) era la recreación del popular corrido norteño de la mujer que combinaba sus exitosas presentaciones en un cabaret fronterizo con el negocio del narcotráfico. En la secuela, *Mataron a Camelia la Texana* (1976), Arturo Martínez cambiaba el *thriller* por el melodrama y Camelia, enamorada de otro joven ambicioso no sólo entabla una batalla con sus hormonas, sino con los gobiernos de Estados Unidos y México que consiguen interceptar un nutrido cargamento de droga.

En *La hija del contrabando*, Chayito Valdés toma el relevo generacional y dos años después, en *La mafia de la frontera* (Jaime Fernández, 1979), el mismísimo Mario Almada desestabilizaba una red de narcos, reivindicando la memoria de la hija de Camelia. Rafael Portillo resucitaba en ese mismo 1979 a Camelia en *Emilio Varela vs Camelia La Texana* con Silvia Manríquez en el papel protagónico enfrentada a Mario Almada del otro lado de la ley por el tráfico de billetes falsos en la frontera.

Las balaceras, la ambición por el billete verde, la corrupción del poder y el narcotráfico como manía ocupacional catapultaron definitivamente a Mario Almada como muestra su incursión en el corrido fílmico de Camelia *La Texana* y la saga de *Pistoleros famosos* (José Loza Martínez, 1980) y *Gatilleros del Río Bravo* (Pedro Galindo III, 1981). Asimismo, si el melodrama romántico de inmigrantes le funcionó a Daniela Romo y Fernando Allende en *Frontera* (1979), ridícula historia de amor con fondo de contrabando

de drogas, Lucía Méndez la imitó en *La ilegal* (Arturo Ripstein, 1979). Si los setenta tuvieron a Camelia como la reina del cine de narcos, los años ochenta responderían furiosos con una nueva heroína más cercana al *comic* que al cine mismo. Se trataba por supuesto de Rosa Gloria Chagoyán, *Lola La Trailera*: cuerpo espectacular, *hot pants*, botas altas de cuero, metralleta y el suspenso de la carretera. Una suerte de *road movie* serie B o Z, con trasfondo de contrabando y traición: operativos antidrogas, persecuciones en la carretera, suspenso a lo *James Bond* de tercera, burdeles regentados por *Vitola* (sí, la del equipo de *Tin Tan*) y explosiones espectaculares para inaugurar una nueva cultura del narcotráfico con protagonista femenina en una exitosa saga.

Lavado de dinero y mafia del narcotráfico en *Narcoterror (Calibre 45)* (Rubén Galindo, 1985); contrabando de droga en acordeones y mensajes edificantes en pro del trabajo honrado en *La banda del acordeón* (Rafael Pérez Grovas, 1986); o el retrato de nota roja con tintes amarillistas y documentales en *Operación mariguana* (José Luis Urquieta, 1985). Incluso, las horrendas matanzas y orgías de sexo, droga y cultos demoniacos protagonizadas por el narco-padrino Adolfo de Jesús Constanzo, Sara Aldrete o el *Duby* en Matamoros o la Zona Rosa de la Ciudad de México, tuvo cabida en una infecta sexycomedia con Alfonso Zayas que parodiaba de manera tramposa la historia de los verdaderos *Narcosatánicos diabólicos* (1989) de José J. Munguía, o inspiraba una cinta de suspenso, terror juvenil y locura del “México profundo” en *Desde el más allá* (Juan Carlos Blanco, 2017).

A su vez, en el marco de ese narco-cine que creció bajo el amparo del narcotráfico una de las industrias más exitosas de este triste país, no podía faltar el relato acerca de dos nombres claves para comprender la historia contemporánea de ese pulpo de la droga. Por un lado, el mito de Rafael Caro Quintero y su contraparte, el mártir antinarcóticos Enrique *Kiki* Camarena Salazar idealizados en la polémica miniserie estadounidense de Brian Gibson, *Drug Wars: The Camarena Story* (1989) y *El secuestro de un policía* (Alfredo B. Crevenna, 1985), enlatada seis años y que recreaba entre el *thriller* y el melodrama el asesinato y tortura de *Kiki* Camarena agente estadounidense de la DEA y el piloto mexicano Alfredo Zavala Avelar.

Los primeros días de marzo de 1985, fueron encontrados en Michoacán y con claras señales de tortura, los cadáveres de Enrique *Kiki* Camarena Salazar, agente estadounidense de la DEA y el piloto mexicano Zavala Avelar,

secuestrados desde febrero de ese año. El crimen que se convertiría en uno de los más publicitados por los medios en esa década, destaparía la cloaca del narcotráfico en nuestro país, así como la ineptitud y la corrupción en los cuerpos policiacos, pero al mismo tiempo consagraría a dos ambiguas figuras antagónicas: el capo villano encarnado por Caro Quintero y Camarena, mártir antinarcóticos.

Con un esquema dramático y personajes-estereotipo, Crevenna, un cineasta con una nutrida filmografía iniciada en 1944 (*Muchachas de uniforme*, *Talpa*, *La rebelión de los colgados*, decenas de filmes con *Santo*, *el enmascarado de plata* y más), agrega a la violencia y brutalidad del tema, una serie de conclusiones melodramáticas totalmente fuera de tono (la esposa frívola y mala, la madre que añora el terruño, el idilio espontáneo), pero nada comparable a su delirante teoría sobre la muerte del agente de la DEA.

Camarena (Armando Silvestre), policía antinarcóticos de Los Ángeles, inicia la cacería del peligroso narco, cuando éste, encaprichado con una “muchacha virgen de buena familia” rapta a la prima de aquel en la ciudad de México, a quien termina ahogando en un jacuzzi lleno de champagne (“*Así se bañaban los romanos y así me voy a bañar yo*”), al mismo tiempo que se enamora de una colombiana (Sasha Montenegro), a quien el narcotraficante ha intentado pasar con el vientre repleto de cocaína, en un filme con varias escenas censuradas.

Por cierto, tópico retomado en la eficaz teleserie de Netflix, *Narcos: México* (2018) creada por Carlo Bernard, Chris Brancat y Doug Miro, con Diego Luna como, Miguel Ángel Félix Gallardo, Tenoch Huerta en el papel de Rafael Caro Quintero y Michael Peña como *Kiki* Camarena, Joaquín Cosío como Ernesto *Don Neto* Fonseca, José María Yazpik como Amado Carrillo Fuentes y Alejandro Edda en el papel de Joaquín *Chapo* Guzmán, que transforma en espectáculo de suspenso y emociones el surgimiento de los grandes narcos en la segunda mitad de los ochenta.

Regresando al cine ese realizado aún en 35 y 16 mm, *Los maravillosos olores de la vida* (1999), medimetro de Jaime Ruiz Ibáñez protagonizada por Jesús Ochoa, destacaba por su eficiente puesta en escena y el notable y sobrio manejo del encuadre con foto de Alejandro Cantú y a su vez, se encontraba muy por encima de los *narcotrillers*, protagonizados por los Almada en aquellos años. Algo similar sucedía en *Perdita Durango* (1997) del español Alex de la Iglesia, inspirada en una novela y un guion de Barry

Gifford, que originalmente debía dirigir el catalán Bigas Luna. Una coproducción entre México y Estados Unidos ultrajada por la censura y un anómalo retrato de perversión y violencia, sexualidad y muerte, aderezado con un humor cruel y endemoniadas escenas de acción en la historia de una joven cachonda e insensible (Rosie Pérez), que carga con el suicidio de su hermano y su relación con Romeo Dolorosa (Javier Bardem), un delincuente salvaje que práctica la magia negra y ligado a un santero vudú. Un *road movie* a medio camino entre David Lynch y John Waters, sobre la perturbadora cultura de la frontera y sus vasos comunicantes y una especie de paráfrasis de aquel episodio nacional que rebasó la nota roja para convertirse en pasto de columnas políticas: el de los “narcosatánicos” que pusieron a temblar a las autoridades mexicanas a fines de los ochenta.

En contraste, la ya citada, *Tráfico* de Steven Soderbergh, acumulaba lecturas tan intrigantes como desesperanzadoras. Una suerte de microcosmos de un horror a gran escala: ya sea la hija adicta de un honesto juez a quien le encomiendan el combate al tráfico de drogas o la esposa de un empresario millonario que lava dinero del narco que decide apostar por el mismo juego para no perder su posición social. De entrada, lo primero que llamaba la atención era su vocación documental y sus altas dosis de realismo a través de un estilo sucio cercano al video aficionado que evitaba el glamour del *thriller*.

Aquí, las secuencias de tortura, las brutales escenas de sexo a cambio de droga o la escena del joven convulsionándose por una sobredosis eran manejadas con discreción, según un relato escrito por Stephen Gaghan, argumentista televisivo y exadicto que conoció a fondo no sólo las repercusiones físicas y morales, sino los bajos mundos del narcotráfico, y que se inspiraba a su vez, en un par de miniseries televisivas. Por un lado, *Drug Wars: The Camarena Story* y principalmente en *Traffik* (1989), producción británica escrita por Simon Moore y dirigida por Alastair Red, centrada en el tráfico de opio que va de Paquistán a Gran Bretaña y el puerto de Hamburgo en Alemania como centro de distribución europea.

Más allá de nombres altamente reconocibles como lo serían el general Jesús Gutiérrez Rebollo, subyace de manera irónica un enfoque reaccionario y racista cercano a las premisas del cine de horror con amenaza extranjera. Aquí, la familia y la sociedad en su conjunto, se encuentran a merced del exterior: las complicidades y corruptelas mexicanas entre autoridades y distribuidores, y los negros que trafican en los barrios pobres.



Lola la trailera, Raúl Fernández Jr., 1983. Colección Filmoteca UNAM.

XIII. EL CINE DEL NARCO EN EL NUEVO MILENIO Y LA IDEALIZACIÓN DE SUS PERSONAJES (CINE Y SERIES)

Con todo, *Tráfico* resultó una de las mejores películas sobre el tema debido a su realismo y honestidad para captar el problema del narcotráfico desde los ángulos más sensibles y cotidianos, como ocurriría en la intrigante cinta mexicana *Puños rosas* (2004) de Beto Gómez, en un filme, cuyos personajes resultan verosímiles al igual que las expresiones —*spanGLISH* incluido— que utilizaban, en la que sería la primera gran película del tema al arranque del nuevo milenio.

El arranque en la carretera y la posterior escena en la funeraria, funciona como un curioso traslado al ambiente nacional de la excepcional teleserie *Historia del crimen* (Michael Mann y Abel Ferrara, 1986), que narraba el apogeo de la mafia en los cincuenta y la formación de un imperio en el desierto (Las Vegas). En *Puños Rosas*, Beto Gómez utiliza la frontera como uno de los tantos territorios de la delincuencia, observa el lado humano y cotidiano de familias mafiosas, así como sus códigos de honor y lealtad. Retrata con fidelidad su vulgaridad: esa esposa güera oxigenada (estupenda Cecilia Suárez lejos de sus tics actuales), o la madre de ésta (una eficaz Isela Vega) y la franca ignorancia y mal gusto (el cuadro con el tigre, la cabeza de venado), así como sus mitos y manías (la estampa de Malverde, el llaverito con la foto del hijo, el cinito, la arena o la cantina de tercera).

Un buen uso de locaciones auténticas (el recorrido en el interior del penal de Matamoros), una banda sonora que exuda realismo e inteligencia y que va de Cepillín a Rigo Tovar pasando por Plastilina Mosh y el *score* de Daniele Luppi, una serie de acertadas frases nihilistas al estilo de un Paul Schrader a la mexicana (“Vivir en la frontera es como estar contra las cuerdas”), el descubrimiento de eficaces y nuevos valores técnicos e histriónicos en el que sobresale el estupendo Roberto Espejo en el papel de *Lola*, el

criminal travesti que bien podría formar con Gómez otro gran binomio como el de Divine-John Waters.

El propio Beto Gómez regresaría al tema del narco de manera abiertamente paródica en *Salvando al soldado Pérez* (México, 2010), ya en plena guerra contra el narco establecida de manera absurda y lamentable por el presidente Felipe Calderón. La acción arranca en Sinaloa hacia 1973, treinta años después, (Miguel Rodarte) huérfano de padre cuando niño, se ha convertido en uno de los mayores capos del narco en México. Sin embargo, el destino le brinda una oportunidad de redención familiar, cuando su madre (Isela Vega), le pide que rescate a su hermano *Juan* (Juan Carlos Flores), nacionalizado estadounidense, que se ha perdido en algún punto de Irak durante la Guerra del Golfo. Con la ayuda de su apoderado (Jaime Camil), organiza un comando de rescate con un ecléctico equipo de élite (es un decir) para cumplir la misión suicida de traer con vida al soldado *Juan Pérez*.

Beto Gómez, conocedor de los géneros y dueño de una cinefilia popular que se agradece, apoyado a su vez en su inventivo coguionista Francisco Payó, se vale además de algunos eficaces *gags* (la escena de la salsa de chile de árbol o el zoológico a lo Escobar Gaviria), un buen diseño de producción, dirección de arte, locaciones y una lucidora banda sonora y un eficaz final. Al igual que en *Puños rosas*, el realizador trabaja la ironía y la acción en un relato que recuerda al cine de Robert Rodríguez, se mueve en la tradición de relatos de hombría que van de *El botín de los valientes* (Brian G. Hutton, 1970) a *Los indestructibles* (Sylvester Stallone, 2009) y parodia *Rescatando al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998). Asimismo en *Me gusta pero me asusta* (2017), Beto Gómez juega con el tema del narco de manera engañosa y divertida retratando a esas familias típicas ligadas en apariencia al negocio de las drogas.

Sólo quiero caminar (España-México, 2008) de Agustín Díaz Yanes, aparece como una suerte de continuación de su primera película: *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995). En ambas, las mujeres llevaban el peso de este par de híbridos genéricos, entre el *thriller* de persecuciones, el melodrama, el cine gangsteril y el relato de redención personal. Sin embargo, en aquella, el realizador y guionista obtenía momentos de gran intensidad dramática pese a su sordidez, en la historia de *Gloria Duque* (Victoria Abril), una prostituta española acosada por la mafia mexicana.

Díaz Yanes se mueve aquí entre lo grotesco y lo romántico representado en una caótica y corrupta Ciudad de México y la no menos amoral

sociedad española actual. A un argumento inverosímil en exceso, se impone una mirada energética plagada de referencias temáticas y cinematográficas tan sutiles como obvias. Todo ello, en un relato *noir* entre Almodóvar y Tarantino con Diego Luna como un solitario asesino a sueldo.

Todo resulta desproporcionado como ese capo español al que nadie cuida. Que *Gabriel* (Luna) rechace la violencia contra las mujeres pero sostiene la mano de Gloria Duque antes de que su jefe (José María Yazpik) se la muela a martillazos; que éste, le proponga matrimonio a una prostituta ibérica (Elena Anaya) que acaba de hacerle una felación, que se la lleve a México y le haga una gran “narco-naco” boda en la que Mijares canta “Soldado del amor”; o que la amiga de ésta, *Paloma* (Pilar López de Ayala), combine su trabajo de funcionaria en un juzgado, prostituta y atracadora, o que Duque con la mano destrozada haga todo tipo de faenas para que la endurecida *Aurora* (Ariadna Gil, cuya presencia llena la pantalla) robe la caja fuerte de los narcos defenidos para vengar a su hermana, a la que el violento marido ha arrojado de un auto en marcha dejándola en coma...

...Pese a hacer uso de la ironía y la farsa, Luis Estrada mostró una visión demencial y muy cercana a la realidad en su espléndida y arrojada obra *El infierno* (2010). Benjamín *Benny* García (Damián Alcázar), es uno de los miles de mexicanos que se han ido a los Estados Unidos buscando lo que su patria les niega día a día. Sin embargo, y al fin y al cabo como indocumentado, regresa contra su voluntad luego de veinte años, para encontrarse con un panorama aún más desolador. Su padrino (Salvador Sánchez) y la realidad nacional, le abren los ojos: “corrupción, violencia, crisis, desempleo... La guerra del narco ha dejado más muertos que la Revolución... Aquí no haces lo que quieres, sino lo que puedes...”.

En efecto, *El infierno*, resultó una incisiva y cáustica sátira realista del *calderonismo* y su supuesta cruzada contra los brutales estragos del narcotráfico. Las buenas e ingenuas intenciones del *Benny* (instalar una escuela de inglés, apoyar a su padrino y ayudar a la mujer (Elizabeth Cervantes) de su hermano *El Diablo*, asesinado por el narco y a su sobrino Benjamín *El Diablito* (Kristian Ferrer), no serán fáciles. Por ello, de la mano de un amigo de adolescencia *El Cochiloco* (antes *El Gordo Mata*) (Joaquín Cosío, extraordinario), aprende que a través de la violencia y la droga “hay muchas oportunidades para hacer dinero en este país”.

Ni las imágenes de brutal tortura, de soldados atracando paisanos, de altos ejecutivos del Gobierno federal trabajando para el narco (Daniel Giménez Cacho), de exmilitares eficazmente sanguinarios que mutilan o decapitan, de la sangre derramada sobre el escudo nacional, o esas luces de oropel que festejan un Bicentenario dudosamente celebratorio, se equiparan con la metáfora de la juventud actual, en la última secuencia de un filme cuya visión es obligatoria para entender las contradicciones y engaños de este país.

Por su parte, *Miss Bala* (México, 2011), de Gerardo Naranjo, muestra la pesadilla y la podredumbre moral que México vivía —y vive aún— en su absurda y corrupta guerra contra el narcotráfico. Se aprecian aquí antros ardiendo, torturas brutales, hombres colgados de puentes y tiroteos en lugares públicos, en una obra que hace referencia a los acontecimientos ligados con aquella “Miss Sinaloa” Laura Zuñiga Huízar detenida en 2008, así como al caso del agente de la DEA Enrique *Kiki* Camarena asesinado en los años ochenta.

Se trata de un drama descarnado sobre la brutalidad cotidiana, a medio camino entre la denuncia neutral y el esperpento sensacionalista que toma distancia de la convulsa sátira realista de Luis Estrada, y más aún, de la glamourizada y telenovelesca *La reina del sur* (Walter Doehner, 2011) y narco series similares posteriores como: *La viuda negra* (2014) con Ana Serradilla, *La querida del Centauro* (2016-2017) con Humberto Zurita y Ludwika Paleta, *El señor de los cielos* (2013-2018) creada por Mariano Callaso y Luis Zelkowicz con Rafael Amaya y Fernanda Castillo, dirigida por Víctor Herrera McNaught, ambas producciones México-Colombia-Estados Unidos, o las mexicanas *Señorita Pólvora* (2015) con Camila Sodi, dirigida por Chava Cartas, *El Chema* (2016-2017) con Mauricio Ochmann, creada por Luis Zelkowicz o *Señora Acero* (2014-2019) con Aurora Gil de Roberto Stopello.

Laura Guerrero (Stephanie Sigman), vende ropa al lado de su padre y no encuentra una mejor opción para salir de la pobreza que inscribiéndose en un certamen de belleza; pero es testigo del ataque brutal de un grupo de narco criminales que comanda *Lino Valdez* (Noé Hernández) a una discoteca y en el que su mejor amiga desaparece. En la búsqueda de ésta, *Laura* es capturada por los delincuentes y se ve obligada a comprar armas para ellos en Estados Unidos, a conducir un auto con cadáveres y a seducir

a un corrupto General mexicano, al tiempo que es ayudada por *Lino* a lucir en un concurso tan amañado, como la justicia en México.

Miss Bala tiene problemas para separar el drama, de cierto humor negro que se desprende, de ahí que sea más un testigo lejano que un denunciante de la realidad. En ese sentido, se emparenta con *María, llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2003), aunque sin la sobriedad de ésta, con algunos momentos muy inspirados, como aquel en el que cruza por el camino una limusina con una pareja de novios en medio de una violenta Tijuana en llamas.

A través de un estilo minimalista y recorridos letárgicos de una cámara que observa a la distancia el desmoronamiento del tejido social, corroído por una realidad cruda y brutal de la que resulta imposible escapar, *Heli* (2013), dirigida por Amat Escalante y producida por Carlos Reygadas, resulta una sensible, profunda y terrible radiografía del México profundo con la que el director de *Sangre* (2005) y *Los bastardos* (2008) obtuvo el Premio a la Mejor Dirección en Cannes, el mismo obtenido por Reygadas un año antes con *Post Tenebras Lux* (2012).

Escrita por Escalante y Gabriel Reyes, y con una espléndida fotografía de Lorenzo Hagerman, *Heli* resulta un sórdido relato sobre la violencia y la intimidación física. Lo más terrible de aquella breve pero contundente escena de la tortura que sufre *Beto* —un joven cadete (Juan Eduardo Palacios), educado por las instituciones militares de nuestro país, en el odio, el machismo y la brutalidad a manos de sicarios mozalbetes coludidos con las propias fuerzas del orden— no se encuentra en los azotes con la pala de madera o en la escena de los genitales ardiendo, sino en la mirada apática e indiferente del ama de casa que sigue cocinando, o en los niños y adolescentes, algunos cómplices activos, otros, testigos más atentos a su videojuego.

Desde la primera imagen, queda claro el rumbo que tomará la película. La cámara enfoca a dos jóvenes amordazados tendidos en la caja de una camioneta *pick up* descubierta. Ambos sangran, uno de ellos, no lleva más ropa que una trusa blanca y sucia, al tiempo que la bota de uno de los hombres que los custodian presiona el rostro de uno de los muchachos. Al director le basta con esa secuencia impactante y demoledora para introducir al espectador, no tanto en un relato de horror irrespirable, sino para colocarlo en esa débil frontera entre la realidad más cruda y el espectáculo mórbido de esa misma realidad que hoy en día es el escenario cotidiano de los medios informativos fuera y dentro de nuestro país. A esa inquietante y

brutal sensibilidad de Escalante para plantear los abismos de paranoia que padecemos.

Aunque con cierta distancia, *Miss Bala* señalaba hacia el final el otro rostro de la lucha contra el narco: el accionar del ejército mexicano, *Heli*, retrata con dureza la ignorancia de la milicia que convierte en bestias a sus hombres, así como sus rituales y lugares comunes machistas (“A ver putito”, “A ver niñitas”) y su tendencia a humillar a los reclutas nuevos: a uno lo obligan a oler excremento, a *Beto*, a rodar por la tierra sobre su propio vómito, todo ello, en medio de “técnicas especiales” que les impone un militar presumiblemente estadounidense. En una acción del Gobierno Federal: el decomiso y quema de un enorme cargamento de cocaína, marihuana y piratería, los superiores de *Beto* se quedan con una pequeña parte, que éste encuentra y oculta en el tinaco de la casa de *Heli* (Armando Espitia), aprovechando el fervor que *Estela* (Andrea Vergara), la hermana menor de éste, le tiene al soldado y que les servirá a ambos para huir y posteriormente casarse.

Ello, en la historia de un joven obrero de una armadora automotriz japonesa en Guanajuato, *Heli*, casado con una jovencita que se niega a hacer el amor y padre de un bebé, que vive además con su progenitor y su hermana *Estela* una niña de 12 años enamorada del joven cadete, cuyas vidas se colapsan cuando de manera azarosa se involucran en los terrenos del narco y la corrupción.

Por su parte, *El más buscado* (2013), antes *Mexican Gángster: La leyenda del charro misterioso*, muestra el notable oficio del joven cineasta José Manuel Cravioto autor a su vez del guión, inspirado libremente en su propio y divertido cortometraje documental durante su paso por el CUEC, la escuela de cine de la UNAM: *El charro del misterio* (2005). Su ópera prima de ficción se cabalga entre la sátira negra y la acción desbordada alrededor de una figura criminal y folclórica. Y sobre todo en esa ilegalidad de la justicia en México así como la cacería del comandante, asaltabancos y cantante de boleros rancheros, Alfredo Ríos Galeana, una suerte de Vicente Fernández de la nota roja, en una eficaz pieza de enorme ironía acerca del crimen como espectáculo.

Protagonizada por dos espléndidos actores: Tenoch Huerta como *El charro misterioso* y Marco Pérez como el *Comandante Zárate* que sigue sus huellas, acompañados de la bella Paola Núñez como *Sonia* la novia de Ríos Galeana y otros brillantes actores como Noé Hernández, Gerardo Taracena,

Rocío Verdejo y más, el filme muestra el ascenso y caída de uno de los personajes más atípicos y fascinantes de la nota roja del México de fines de los setenta e inicios de los ochenta justo cuando empezaba a delinearse la estructura del crimen organizado moderno y el narcotráfico que hoy nos ahoga.

Cómprame un revólver coproducción México-Colombia de 2018: una perturbadora y tensa alegoría sobre la violencia del narco y sus repercusiones en los niños, cargada de esas atmósferas intrigantes propias de un cineasta inspirador como lo es el guatemalteco-mexicano, Julio Hernández Cordón. Se trata de un filme que invoca una suerte de terrible fábula infantil, un retrato de brutalidad cotidiana y un atípico filme policiaco, donde la ley se trastoca en utopía como recordatorio del horror que vivimos en nuestro país y en otras naciones igualmente empobrecidas e ignorantes como la nuestra, narrada a través de una niña de 10 años que usa una máscara para ocultar su condición de mujer al tiempo que ayuda a su padre a cuidar un campo de béisbol abandonado para esparcimiento de una célula de narcotraficantes.

Una historia de resistencia y sobrevivencia en el interior de una nación atemporal y apocalíptica con referencias que van del México profundo y actual a los relatos juveniles de *Tom Sawyer* y *Huckleberry Finn* de Mark Twain, *Peter Pan* de JM Barrie, la saga de *Mad Max* y la película *El último camino* (2009) de John Hillcoat inspirada a su vez en una novela de Cormac McCarthy.

En voz del propio Hernández Cordón: “Coincide en México con toda esta violencia que existe contra las mujeres, el rapto de niñas, de la trata, el feminicidio, la venta de órganos... Una película sobre cómo la gente resiste a la violencia, donde no hay autoridades ni marco legal, donde la impunidad es total. En varios lugares de México sucede algo parecido, donde las autoridades a lo mejor sí están pero no tienen mayor presencia y quienes rigen, ordenan y deciden son quienes hacen uso de la fuerza, que son los narcos y el crimen organizado”.

En medio de varios *videohomes* o filmes de acción rutinarios con el tema del narco, destacan dos obras actuales y opuestas. *Polvo* (2019) debut en la realización del actor José María Yazpik y *Sanctorum* (2019) segunda película de Joshua Gil. La acción de *Polvo*, protagonizada por el propio Chema Yazpik, escrita por él mismo y Alejandro Ricaño, tiene lugar en 1982 en el pueblo de San Ignacio en Baja California Sur. Luego de probar fortuna de manera fallida como actor en Hollywood, *El Chato* regresa a casa de sus padres y se encuentra con que su novia de juventud (Mariana

Treviño) se ha casado con el jefe de policía (Adrián Vázquez) de ese pueblito perdido en medio de la nada y ambos tienen un hijo.

No obstante, la verdadera aparición del *Chato* tiene que ver con la recuperación de un enorme cargamento de cocaína que ha sido arrojado desde el aire en ese sitio y al *Chato*, sus jefes de la mafia de Tijuana, le han encomendado la tarea de recuperar “el polvo” o los pobladores del lugar pagarán las consecuencias. El protagonista contrata a casi todo el pueblo y les paga 100 dólares por kilo que reúnan, diciéndoles que se trata de un “polvo farmacéutico”; eso no sólo cambia la vida del lugar, sino que levanta sospechas en el jefe de policía y codicia en algunos de ellos.

Polvo se mueve a medio camino entre la farsa ingenua y divertida y el drama intimista de un personaje entusiasta que se cuestiona su modo de vida y más aún, cuando se entera que el hijo de su ex novia es suyo. Yazpik demuestra en su debut, un buen oficio y consigue una película ágil, entretenida, bien filmada y con un ritmo vigoroso que fluye y avanza evitando el sentimentalismo y las situaciones previsibles con un final anticlimático y eficaz.

En contraste y al igual que en su anterior trabajo: *La maldad* (2015), el joven realizador poblano Joshua Gil regresa a sus atmósferas opresivas y fantásticas en ambientes de un realismo brutal, a medio camino entre la ficción y el documental con actores no profesionales en su mayoría. En algún lugar del “México profundo”, se libra una batalla entre el ejército y un cártel del narcotráfico y los pobladores, en su mayoría inocentes, o en su caso, obligados a colaborar, pagan las consecuencias. Ahí, un niño ha perdido a su madre y su abuela lo convence de que la única manera que regrese con vida es pidiendo a las fuerzas de la naturaleza un milagro. Esa noche el niño se lanza al bosque a suplicar por su madre, mientras el pueblo se prepara para la librar el enfrentamiento final entre el miedo o la libertad, contra un ejército que se aproxima.

Sanctorum aborda un tema fuerte, difícil y actual: la guerra contra el narco en tiempos del PRI y de Morena y la ineficiencia y complicidad del Estado Mexicano. Lo curioso, es que lo aborda desde una perspectiva casi onírica para hablar de esa suerte de maldad que permea en la sociedad. Se trata de un relato muy inquietante con una poderosa banda sonora, un enorme diseño sonoro y una intrigante fotografía que recuerda las últimas obras de David Lynch con algunas imágenes brutales observadas desde la

lejanía: un enfrentamiento entre cárteles, la quema de una casa o la muerte de una familia vista desde fuera de cuadro.

Uno de los filmes más importantes estrenados en 2021 con potentes resonancias sociales sobre la desaparición forzada en México, la invisibilidad de las víctimas y los abismos de realidad en un país centralista y alienado con la banalidad y la falta de solidaridad. *Sin señas particulares* (2020) dirigida por Fernanda Valadez, escrita por ella y Astrid Rondero (directora de *Los días más oscuros de nosotras*), es un desolador y al mismo tiempo, un vigoroso y sensible retrato de un país estremecido por la violencia y una juventud abandonada a su suerte y sin horizontes, donde los padres de éstos, lejos de tener un descanso, se ven obligados a deambular como muertos vivientes en un mundo que los ha rebasado y subsistiendo incluso a sus propios vástagos.

Sin señas particulares pudo ser un potente documental ya que es evidente la minuciosa investigación que la respalda. No obstante, directora y guionista apuestan por varios géneros fílmicos como el drama intimista-familiar, el *thriller*, el suspenso y la película de carretera hacia ninguna parte, enfatizando el dramatismo sin desprenderse de la realidad social y con ello, se vincula de manera emocional con el espectador y lo sacude de manera inesperada con un impresionante trabajo histriónico de Mercedes Hernández la protagonista, que busca a su hijo desaparecido, en un viaje en autobús rumbo a Estados Unidos. Y el de David Illescas; un joven deportado de aquel país, que rastrea a sus padres que han huido de la violencia, en una nación transformada en cementerio bajo una sombra *rulfiana*.

Al referirse a la película *Estación catorce* (Diana Cardozo, 2021), vista en el Festival Internacional del Cine de Morelia 2021, el responsable de la página de Instagram *Matine MX*, atina al decir: “*El narcotráfico como hilo conductor de la última década en la ficción del cine mexicano, no sólo revela la preocupación de la realidad nacional sino también el interés —no siempre afortunado— de cineastas que muestran la violencia en pantalla repitiendo sin postura alguna lo que hoy podríamos definir como un mexplotation, más cercano a un sanguinario panfleto que a un cine militante. Estación catorce es por el contrario, una grata y modesta propuesta que entiende el escenario de un Estado turbulento colmado de violencia e intimidación, pero que no por ello reproduce injustificados momentos de brutos excesos*”...

...Su reflexión hace eco en cuatro obras contemporáneas excepcionales, dirigidas por cineastas mujeres. Todas ellas, neurálgicas y sensibles, no

exentas de un realismo brutal acorde a los tiempos que hoy vivimos desde que se instauró la llamada *Guerra contra el narco*. La citada *Estación catorce* de Diana Cardozo, *Sin señas particulares* de Fernanda Valadez, *Noche de fuego* de Tatiana Huevo y *La civil*: poderoso *thriller* emocional de la rumana Teodora Mihai, filmada en México, escrita por el tamaulipeco Habacuc Antonio de Rosario, protagonizada de forma excepcional por Arcelia Ramírez.

Las cuatro películas presentan sin excesos ni morbo, un México profundo, atroz y descompuesto. Más extraordinario aún, es que lo hacen desde una mirada sensible, compleja, e incluso poética para hablar de realidades crueles y sanguinarias. Sus historias están protagonizadas por niños, niñas y adolescentes principalmente: la carne de cañón emocional de todo país. Las cuatro, se sumergen en las fangosas aguas de una nación convulsionada por la ignorancia, la violencia, el rencor, el abuso, la pobreza, el desamparo, la corrupción moral, las desapariciones forzadas, el machismo y el temor, propiciado en buena medida, por la podredumbre de los gobiernos en turno y por el poder del narco y la barbarie que ha generado.

En el arranque de *La civil*, *Laura*, hija adolescente de *Doña Cielo* (Arcelia Ramírez), es secuestrada y *Cielo* es contactada por un par de jóvenes criminales uno de ellos, un espléndido Juan Daniel García Treviño, protagonista de *Ya no estoy aquí* (dir. Fernando Frías de la Parra, 2019) que solicitan el pago de rescate. Ella acude con su ex marido (notable Álvaro Guerrero) que vive con una mujer mucho más joven y entre ambos reúnen una parte del dinero solicitado y sin embargo su hija no es devuelta.

Ahí comienza el calvario de la mujer: autoridades negligentes y apáticas, vecinos sospechosos o quizá cómplices, comerciantes amenazados y más tarde, en el segundo acto del filme, entra en acción un destacamento militar que comanda el *capitán Lamarque* (Jorge A. Jiménez), con los que *Cielo* se sumerge en los abismos más terribles de la violencia y se percata que tiene que jugar y arriesgarse con esas mismas armas... De forma inteligente, la directora Mihai no da respiro al espectador para crear una tensión que no se detiene a lo largo de un relato montado como un *thriller* de suspenso; una suerte de montaña rusa permanente que le permite a través de un relato de acción, plantear dudas morales y sociales inspirado en el caso real de la activista tamaulipeca Miriam Rodríguez, en un país dominado por el crimen organizado y donde la violencia contra las mujeres se intensifica día a día.

El nombre de la protagonista: *Cielo*, resulta irónico, ya que en realidad descende a los infiernos de la realidad nacional, con el que Arcelia Ramírez construye un personaje hipnótico, fuerte y conmovedor, al frente de un espléndido reparto al que se suman además de los citados: Eligio Meléndez, Mónica del Carmen, Mercedes Hernández y Ayelén Muzo, en un filme con escenas muy poderosas como la detención de las muchachas ligadas al narco, el interrogatorio a *Don Quique*, el hallazgo de las osamentas, el encuentro en la cárcel entre Arcelia y García Treviño y sobre todo, el impactante y ambiguo final.



El guardián de la memoria (Marcela Arteaga, 2019). Cortesía Marcela Arteaga.

XIV. DOCUMENTAL Y NARCOTRÁFICO

El cine documental en México viene fundamentando el crecimiento de esa suerte de narcocultura y al mismo tiempo la devastación social del país por la incompetencia y complicidad de los gobiernos previos a Felipe Calderón a la fecha y la contribución que continúan haciendo para fomentar esta fascinación por ese estilo de vida (teleseries, reportajes, videoclips, canciones, etc.). Varios son los documentales que destacan en un tópico devastador.

Figuras como Jesús Malverde, *Chalino* Sánchez, asesinado en 1992, Los Tigres del Norte, *Jenni* Rivera, intelectuales como Luis Astorga o Elmer Mendoza, se integran a una curiosa experiencia filmica que intentaba penetrar en la cultura del narcocorrido y en sus historias de vida, entre el melodrama cotidiano, la santificación y la falta de oportunidades para ilegales como el joven Magdiel, de La Reforma, Sinaloa, quien abandona a su familia para convertirse en compositor de un género musical que potencializaba entonces las historias de abandono, nostalgia, explotación, droga y estrepitosa caída.

Al otro lado (2005) de Natalia Almada, logró en su momento mezclar diversos puntos de vista sobre un fenómeno social en ascenso que no sólo transformaba de manera brutal la economía formal de familias enteras, sino que creaba a su vez, grupos de racistas patriotas “cazailegales”, o proyectaba carreras de jóvenes estadounidenses de raíces mexicanas, para quienes el español es la forma de integrarse a una doble cultura que genera ganancias millonarias o múltiples cruces a lo largo de la frontera.

Narco cultura (2012) coproducción México-Estados Unidos de Shaul Schwarz, escrita y fotografiada por él mismo, filmada en Ciudad Juárez, Culiacán, Washington, Carolina del Norte y El Paso, Texas, resultó un intrigante y ágil relato sobre ese modelo de fascinación de una nueva generación de jóvenes de pocos recursos económicos y culturales, y a la vez, la explo-

tación comercial de un tópico cargado de complejidades sociales, criminalidad y violencia sin límite. Schwarz, apoyado en los testimonios de forenses como Ricardo Soto y Óscar Villanueva coordinador del SEMEFO en Ciudad Juárez, Chihuahua, Edgar Quintero o *El Komander*, cantantes y compositores de narco corridos, periodistas, escritores y ensayistas como Javier Sicilia, Sandra Rodríguez, el patrullero fronterizo Jaime Núñez, *Los Twins* fundadores del Movimiento Alterado y más, nos introducen en esa subcultura atroz del narco.

Una adicción al peligro, el dinero y la vanidad que se incuba en ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos. Una errónea manera de entender la visión del éxito y el poder aunque sea momentáneo para jovencitos que viven en situaciones de pobreza y ven en esos modelos de éxito una forma de escapar a la frustración social cotidiana tal y como lo muestran los tristes testimonios de varios y varias estudiantes de secundaria en nuestro país. *Narco cultura* plantea otra arista de la estéril e inacabable guerra contra el narco emprendida por nuestras autoridades y sus efectos colaterales que genera cientos de miles de cadáveres y millones de dólares de ganancia.

En 2017, dos largometrajes documentales trascenderían de manera feroz, valiente y al mismo tiempo sutil las consecuencias de ese caos, horror y desesperanza que ahoga a nuestro país en su lucha con un mal incubado desde la legalidad: el narcotráfico. Por un lado, *Tempestad* (2016) de Tatiana Huezo y *La libertad del diablo* (2017) de Everardo González que fundamentan la impunidad total con la que actúa el crimen organizado y el tajante control que tienen del país entero incluida la Ciudad de México.

El filme de Tatiana Huezo transita en un espacio casi surrealista por el que se mueve el individuo común víctima potencial en un país que sobrevive dentro del desconcierto que nos rebasa. Todo ello, a partir de dos casos: una joven recluida en una prisión controlada por el crimen organizado y una mujer que trabaja en un circo ambulante y busca a su hija desaparecida. Se trata de una radiografía del México profundo y a la vez cotidiano donde la violencia y el caos gobiernan. Mentiras, abusos, ignorancia, control de la delincuencia por encima de cualquier ley o autoridad, tortura, todo ello es lo que viven los seres comunes como lo han mostrado decenas de documentales y ficciones.

Tempestad plantea una suerte de dos microficciones no exentas de cierta puesta en escena dramática: Miriam Carbajal, joven exempleada del

aeropuerto de Cancún, es arrestada sin culpa alguna junto con otras personas y encerrada en un penal de Matamoros, Tamaulipas, que controla la delincuencia organizada, donde padecerá el infierno del encierro y la amenaza constante que sólo puede arreglarse con elevadas cantidades de dinero. Y a su vez, el caso de Adela Alvarado, payasa de profesión en un pequeño circo. Adela padecerá el viacrucis de la incertidumbre a partir de la desaparición de su hija Mónica; una búsqueda estéril en la que ha sido presa de extorsiones e incompetencia de las autoridades en total complicidad con el crimen organizado.

Algo similar sucede con ese otro reflejo de una violencia agazapada y cotidiana que ejecuta Everardo González, quien otorga voz a aquellos seres anónimos que la ejercen y al mismo tiempo, a esos otros cuyas existencias han sido vulneradas en un país donde no existe garantía de vida o legalidad. *La libertad del diablo* es un retrato bestial de la incertidumbre e intimidación que se respira en México; Everardo González se coloca en esa frontera emocional que separa víctimas y verdugos, criminales y seres sacrificables e indefensos. Los testimonios de jóvenes que entraron al sicariato como si de ingresar a un club se tratase y en donde drogas, estilo de vida y sangre se convierten en una manera de vivir, o de aquellos que perdieron todo, desde la tranquilidad hasta la vida de sus familiares cercanos, trabajos y hogares cuando una decisión absurda como la de enfrentar al narco en detrimento de sus gobernados.

Una suerte de continuación de éste es *Una jauría llamada Ernesto* (2023) del propio Everardo González, en la que una cámara situada en la espalda de los personajes, sigue a un grupo de jóvenes víctimas y victimarios, ligados a cárteles del narcotráfico: las armas como extensión de la virilidad, la juventud sin horizontes en un país que les niega esa posibilidad y que saben morirán muy pronto. Un documental inquietante y terrible.

En esa batalla desigual e improvisada “contra el narco” en una de sus tantos efectos colaterales la expone *Hasta los dientes* (2018), excepcional y arrojado documental del debutante Alberto Arnaut con la colaboración en el guión y edición de Pedro G. García —guionista de otros espléndidos documentales como: *Guerrero* (Ludovic Bonleux, 2017) y *El alcalde* (Emiliano Altuna, Diego Osorno y Carlos Rossini, 2012)—, que cuenta una historia verdadera que pareciera extraída de la más delirante ficción: dos jóvenes estudiantes de excelencia que se encontraban en el lugar y hora

equivocada son sacrificados y envilecidos por las autoridades y los medios, incluyendo la complicidad silenciosa de su propia escuela.

Hasta los dientes abre con un instante capturado por una cámara de vigilancia en la que observamos a un joven que corre y cruza por el encuadre. Una imagen extraña e indescifrable que de a poco irá develando la trama real de Jorge Mercado y Javier Arredondo, amigos inseparables que obtuvieron una beca para realizar estudios de posgrado en el prestigioso “Tec” en su campus Monterrey. El documental narra la infancia y juventud de Mercado y Arredondo, así como el terrible calvario sufrido por sus respectivos padres luego de enterarse de que la pareja de supuestos sicarios “armados hasta los dientes” abatidos por un comando del ejército la madrugada del 19 de marzo del 2010 dentro de las instalaciones del colegio, no eran otros más que sus hijos. Los soldados que participaron no se confundieron: recibieron órdenes de ejecutar sin miramientos, todo con el fin de que un comandante obtuviera un ascenso en ese río revuelto de la “guerra contra el narco”.

Los estudiantes fueron rematados, torturados y cambiados de lugar. El Tec prefirió callar, el comandante fue premiado y la vida de dos jóvenes promesas fue cortada de tajo al igual que las ilusiones de sus padres. Arnaut reconstruye escenarios, utiliza imágenes de cámaras de vigilancia, retoma testimonios de familiares, testigos y periodistas que van revelando los hechos. El documental causa indignación e impotencia y no sólo eso, a su vez sabe crear suspenso, mantiene un excelente ritmo y es sensible con los protagonistas.

El 15 de mayo de 2017, el periodista Javier Valdez fue asesinado a tiros mientras se desplazaba a bordo de su camioneta en Culiacán, afamada plaza operativa del Cartel de Sinaloa y su cabecilla Joaquín *Chapo* Guzmán. Ello sucedió luego de que Valdez entrevistara a Dámaso López, uno de los narcotraficantes que se disputaban el liderazgo de ese cartel tras el encarcelamiento del *Chapo*. Según la Fiscalía Especial para la Atención de Delitos Cometidos Contra la Libertad de Expresión, los responsables del crimen de Valdez estaban plenamente identificados. Hasta la fecha el asunto sigue sin resolverse.

El caso de Valdez y de otros tantos, como los homicidios de los profesionales de los medios: Moisés Sánchez, Rubén Espinosa, Miroslava Breach y más, son el eje de la trama del inquietante documental de Coizta Grecko, escrito por su hermano Temoris Grecko: *No se mata la verdad* (2018). Temoris, corresponsal de guerra en Siria donde sufrió secuestro y fue testigo

de la ejecución de un compañero, bajo la realización de Coizta, se internan en esos laberintos de horror, mentiras, corrupción y burocracia que se encuentra detrás de la muerte de varios periodistas dedicados a cubrir las relaciones de poder entre el Estado y el crimen organizado, en una suerte de crónica negra en esos sanguinarios tres años que van del 2015 al 2017 donde la muerte violenta de periodistas se recrudeció de manera insoportable desde los estados fronterizos del norte a la zona sur de la república mexicana.

“Una de las ficciones que intenta crear el Estado es que el enemigo de los periodistas son los narcos y nada más que los narcos, cuando, de acuerdo con las estadísticas, la mayor parte de las agresiones son perpetradas por agentes del Estado, policías y militares, funcionarios públicos, alcaldes, gobernadores o presidentes de la República” —Temoris Grecko en *actualidadrt.com* 16 de mayo, 2018-.

Un eficaz y sensitivo trabajo sobre el tema es: *Dibujos contra las balas* (2019) de Alicia Calderón, que narra como un grupo de vecinas de Ciudad Juárez, organizan refugios infantiles en algunas de las colonias más vulnerables de esa ciudad. Diana, Joseph Bryan y Gael buscan en esos espacios libres de violencia —en apariencia—, la libertad y la seguridad que perdieron en las calles, al tiempo que intentan sanar las heridas que la brutalidad del narco y el crimen organizado les ha dejado. Un retrato sobre la búsqueda de paz en México, en el que Ciudad Juárez es vista como un campo minado pero también como un camino de esperanza, en una obra de imágenes y montaje vigoroso, al igual que sus testimonios infantiles sobre sus terribles cotidianidades.

Finalmente, *El guardián de la memoria* (2019) de Marcela Arteaga, resulta un sensible documental que se concentra en los compatriotas exiliados en Estados Unidos que han huido de un municipio de Chihuahua a raíz de esa batalla contra el narcotráfico en donde los principales afectados son justo las personas inocentes. El pueblo de Guadalupe de Juárez, se convirtió en un pueblo fantasma debido a la violencia. Sus habitantes huyeron; un día partieron sin cerrar sus casas, sin enterrar a sus muertos y huyeron hacia la frontera con Estados Unidos para mantenerse con vida. En El Paso, Texas, Carlos Spector, abogado de raíces judeo-mexicanas junto con su esposa intentan ayudarlos.

Se trata de un espléndido e inquietante retrato sobre el horror de la violencia y las desapariciones forzadas en México. La brutalidad de la mili-

cia, la ineficacia del gobierno de Calderón vigente hoy en día en tiempos de Claudia Sheimbaum con un nuevo Estado presumiblemente ligado al narco donde los que más pierden son los civiles. Relato doloroso y tristemente actual filmado con enorme sensibilidad. Una suerte de escenografía emocional de pérdidas y desesperanza que le otorgan un halo potente y dramático.

XV. BREVES CONCLUSIONES

En éste 2025, Javier Sicilia y Jacobo Dayán publicaron el libro *Crisis o apocalipsis. El mal en nuestro tiempo* bajo el sello de Editorial Taurus; ambos, defensores de la memoria de las víctimas de la violencia. En una entrevista realizada por Ana Báez para *efe.com* comentaron al respecto: “El objetivo del libro no es dar certezas, sino plantear preguntas, incomodar”; ello, a partir de la inspiración del español Jorge Semprún y el rumano Elie Wiesel, sobrevivientes de los campos de concentración de Buchenwald y Auschwitz, quienes plantearon en *Es imposible callar* un texto que incidía en el recuerdo del genocidio durante los años de la Segunda Guerra Mundial.

Sicilia y Dayán insisten en lo incómodo que resulta para los gobiernos hablar de las víctimas de desapariciones forzadas. “*Volteamos la cara a casos como el Rancho Izaguirre (Teuchitlán, Jalisco), campo de adiestramiento del Cartel Jalisco Nueva Generación (CJNG), que atrajo la atención, pero rápidamente desapareció (...)* En México tenemos un Estado desfondado y coludido con el crimen organizado de una forma casi inextricable (...) Ahí está el Ejército y los capos porque son lo mismo (...) Si no tuviéramos un Estado vacío, yo creo que no lo hubiera logrado destruir la ‘cuarta transformación...’”.

Báez comenta: “*Sicilia conoce bien las entrañas del Estado fallido mexicano, así fue cuando pasó de poeta a fundador del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad tras el asesinato de su hijo, Juan Francisco Sicilia, en 2011, periodo gobernado por el expresidente Felipe Calderón (2006-2012), quien desató la llamada guerra contra el narcotráfico donde murieron más de 100.000 personas. El escritor ha dejado el peso del asesinato de Juan en las calles marchando, en los tribunales defendiendo y en la literatura con novelas como el El deshabitado...*”

Dayán explica: “*Si pensamos salir de donde estamos no es ni con abrazos ni con balazos ni con (Omar) García Harfuch, (actual secretario de Seguridad*

de México, lo que necesitamos -y que ningún partido político está dispuesto a hacer- es descapturar al Estado y a los partidos de intereses particulares, ya sean económicos o criminales. Mientras eso no ocurra, lo que nos digan es irrelevante. El Estado mexicano es un Estado fallido con más de 127.000 personas desaparecidas...”.

El actual cine del narco ha trastocado su mensaje para contar historias desde la cotidianidad más desgarradora o en la normalización de esa condición en el interior de un Estado fallido y cómplice que colabora directamente con el narco o que les deja hacer su “trabajo”. En ese sentido, habrá que rescatar un relato que remite a nuestro país realizado por un cineasta extranjero para el cine de Hollywood un retrato brutal concebido por el espléndido realizador Canadiense Dennis Villeneuve (*La mujer que cantaba, La llegada, Blade Runner 2049*). *Sicario. Tierra de nadie* (EU, 2015) parecería una suerte de relectura actualizada de aquel fascinante y potente *thriller* de Jonathan Demme: *El silencio de los inocentes* (1991). Aquí, una agente novata e ilusa del FBI desciende literalmente ya no a los infiernos del asesinato en serie obra de sicópatas como el despellejador *Búfalo Bill* o *Hannibal Lecter*, sino a un abismo más profundo y aterrador: el del narcotráfico y sus cruentos vasos comunicantes.

Kate Mercer (Emily Blunt, espléndida) recibe su bautizo de sangre durante una redada en Arizona donde descubre en casa de un narco mexicano, casi una treintena de cuerpos putrefactos. Ello le lleva a ofrecerse como voluntaria en una incierta misión del gobierno de su país, liderada por un desenfadado y posible agente de la CIA (Josh Brolin, brillante) y apoyada por un hermético *consultor* colombiano en apariencia (Benicio Del Toro, imponente) y tal vez ex procurador en Ciudad Juárez.

Ahí, en los límites de Juárez, la tierra de nadie que alude el título, Villeneuve consigue una de las más impactantes escenas de acción, suspense y desconcierto de los últimos años. Nada es lo que parece. Y cada nueva faena coloca a la heroína en una situación más violenta, frágil y sobre todo desconcertante. Los criminales que busca tienen nombre y apellido mexicano, pero en el fondo real, no tienen rostro o nacionalidad, es algo más letal e invisible que se alimenta de la corrupción, el poder y la venganza en ambos lados de la frontera. Como espectáculo cinematográfico *Sicario* resulta poderoso y excitante, como reflexión es un inquietante viaje a las entrañas de la violencia por el control de los carteles.

No obstante, resulta de mayor impacto un trío de obras recientes de producción mexicana que funcionan como epílogo para todo aquello que aquí se ha planteado: el poder del crimen organizado y su manera que de apoco se trastoca en el huevo de la serpiente; la raíz del mal enraizada en nuestro país ya como algo totalmente cotidiano en un país y un Estado actual a todas luces, cómplice, cínico y corrupto. *Vergüenza* (2023) de Miguel Salgado egresado del CCC.

De regreso a casa, luego de hacer una prueba para una academia de béisbol sin permiso de sus padres, los amigos adolescentes *Pedro* (Juan Ramón López) y *Lucio* (Fernando Cuautle) son secuestrados del autobús donde venían junto con otros pasajeros y entregados a un grupo criminal, que los obliga a pelear a muerte entre sí con el fin de reclutarlos como sicarios. *Pedro* termina con *Lucio* y logra huir. Atormentado por la culpa y el miedo, *Pedro* duda entre callar o contar la verdad a los padres de su amigo, quienes le dan refugio al enterarse que se ha quedado sin casa, sin escuela y sin trabajo. En el transcurso de los días *Pedro* se integra a la intimidad de esta familia, resquebrajada por la ausencia del hijo, y sufrirá el precio de su secreto.

Se trata de la revelación de un país sombrío y sepulcral que pervive oculto en esa frágil y en apariencia tranquilidad de la provincia. Retrato de esa violencia tan común y sin sentido que se vive en nuestro país en cada esquina, en cada pueblo en donde incluso, el sentido de supervivencia ha sido violentado en todos los niveles generando una culpa que en realidad viene de un Estado fallido y partícipe y culpable ante una circunstancia de horror que ha rebasado a todos los ciudadanos sobre todo a los jóvenes las principales víctimas de la desaparición forzada. Un tema cada vez más común cuyo rodaje coincidió con el de *Sin señas particulares* de Fernanda Valadez pero cuya pre producción se alargó hasta el 2023 debido a los efectos colaterales que trajo la pandemia del covid...

...“*Vergüenza es la exploración de un personaje, de una época y de un lugar. Es un retrato moderno de la realidad mexicana desde la mirada de Pedro, un adolescente a quién la violencia lo toca de frente y reconfigura su vida. Pedro es una víctima, pero se convierte en victimario para sobrevivir. El título alude a las emociones que experimenta Pedro a causa del terrible acto que comete, pero también al sentimiento que deberían sentir una sociedad y un Estado, que han permitido que muchas y muchos de sus jóvenes sean víctimas de desaparición.*”

Para mostrar la dimensión del conflicto moral en el que Pedro está atrapado, he buscado la mayor sencillez y realismo posibles tanto en lo dramático, lo técnico y lo estético (locaciones, decorados, vestuario, iluminación, lenguaje y una mezcla de actores con no actores). La cámara, incisiva en los primeros términos del personaje, busca indagar en lo más profundo de su psicología para tratar de entender la razón de sus actos: ¿Busca redimirse y ser comprendido por lo que hizo? ¿Intenta recomponer una familia? ¿Quiere ser el hijo sustituto? En todo caso, lo que la película intenta es despertar en el espectador la capacidad de ponerse en el lugar del otro, ya que solo así podemos pensarnos a nosotros mismos y ser mejores personas.

En 2010 y 2011 hubo dos masacres en San Fernando Tamaulipas y esto me dejó reflexiones sobre la guerra contra el narcotráfico y cómo evoluciona esta ola de violencia. Entre mis investigaciones encontré que el narcotráfico cometía secuestros para engrosar sus filas de sicarios. Muchos jóvenes llegan por su voluntad, ya que no tienen alternativas de salir de entornos con pobreza extrema; por otra parte están los que contra su voluntad son reclutados e igualmente los entrenan y ordenan.

Meraqui Pradis me ayudó con el casting y me sugirió ver Vuelven, donde aparece Juan Ramón. Hicimos el casting en Oaxaca y nos pareció muy talentoso. Quise conocer su experiencia de vida y me topé con un chico que había tenido momentos durísimos, que de algún modo se asemejan a experiencias que yo tuve en mi adolescencia. Hablamos de su trabajo con Fátima Toledo, que lo formó para Vuelven y que tiene una alta exigencia de preparación actoral. Vergüenza debía de ser un tono contenido, porque en la vida real no somos tan melodramáticos. Por lo común guardamos culpas o cosas que nos apenan y afligen. Ahora que tuvimos el estreno en Houston mucha gente me preguntó: “¿es documental?”. Eso halaga bastante, porque el trabajo de puesta en cámara fue cuidadoso y quiere decir que logramos esa expresividad...” —Miguel Salgado—.

Chuy (notable Ernesto Rocha) regresa a su pueblo en Sinaloa luego de ser deportado de los Estados Unidos y lo primero que le llama la atención es observar a un león que deambula por el camino que se ha escapado de la mansión de un narco de la región. Ese león surge como una suerte de metáfora del absurdo cotidiano de la violencia que se vive de manera común y corriente o como recuerdo de un amor perdido: el de otro joven como él que recién se ha convertido en un discreto líder de una célula del sica-

riato en *Adiós amor* (2025) el espléndido y sensitivo debut en la realizadora Indra Villaseñor egresada de la ENAC, la escuela de cine de la UNAM.

El protagonista retorna al hogar con una madre tan agresiva como simpática decidido a vivir lejos del crimen organizado y se reencuentra con su hermana (notable Paola Castillo) que ya tiene un hijo con un sicario. Su tío dedicado a la pesca (Omar Bórquez) le aconseja relacionarse con el narco en un pueblo donde balaceras y muertos se suscitan a diario. No obstante, la tesis de *Adiós amor* cuya canción homónima se escucha de manera impactante en el desenlace, es la manera en que una trama de amor homosexual se da en medio de ese horror entre el *Chuy* y *Chano* cuya historia *gay* reaparece justo cuando el primero decide casarse con *Adriana* (lucidora Margarita Higuera), que de a poco se percata de las dudas amorosas de éste con escenas notables como la de la fiesta de la boda, el regalo del *Chano*, la escena de amor en la playa y el triste y resignado final en un retrato muy fiel de las regiones profundas de Sinaloa a través de una mirada sensible, equilibrada e inteligente sobre las historias familiares y las pulsiones del deseo que rebasan la cotidianidad de la violencia y el narco en nuestro país...

... *”Mi familia materna es de Angostura, Sinaloa, el pueblo donde grabamos la película. Yo pasé mucho tiempo ahí; de hecho, hace varios años realicé otros proyectos en ese lugar. Siempre quise escribirle una historia a ese pueblo y a las personas que amo, que me parecen mágicas. A partir de rumores y anécdotas que me compartieron, comencé a escribir esta historia. Decidí usar como hilo conductor el vínculo entre ambos mundos: el personal y el colectivo, lo íntimo y lo comunitario (...) Yo quería hablar sobre el hogar, la migración y, principalmente, contar una historia de amor trágica. Pensaba que era importante representar a las personas que habitan esos territorios, mostrar que no solo buscan sobrevivir a la violencia, que también tienen esa necesidad profunda de experimentar la vida, y de sentir cosas como el amor.*

(...) Hay muchos intérpretes que pueden imitar o representar el acento sinaloense, no quería caer en una caricatura. Desde el principio, mi intención fue que la película tuviera autenticidad, aprovechando el acceso que tengo a esa cultura. El proceso de casting fue larguísimo. Revisamos materiales de actores nortños y sinaloenses que enviaron sus propuestas. Pero cuando vi a Ernesto, supe que era él. Aunque se la hice cansada y tuvo que hacer muchos callbacks, entendí que no podía ser nadie más. Con Nick fue curioso. Al inicio lo había

pensado para el personaje de Chuy, pero cuando lo probé como Chano, hubo magia en su interpretación. Recuerdo que su casting fue algo especial: logró hacerme sentir al personaje mientras lo interpretaba.

(...) Aunque las críticas son necesarias y las películas que abordan el tema del narco deben ofrecer una postura crítica, también pueden caer en una representación deshumanizante. A veces se retrata a los habitantes de ciertas regiones sin considerar sus necesidades humanas, como si únicamente buscaran sobrevivir a un entorno violento. Para mí, esa visión es incompleta. No muestra los dos lados de la moneda. Hay personas en todo el país que viven en comunidades así, y que además de resistir, también buscan vivir plenamente, construir vínculos, experimentar la vida y ejercer su humanidad... —Indra Villaseñor—.

David Pablos egresado del CCC, debutó con *La vida después* (2013), original, hermoso y devastador relato sobre la soledad, las fracturas emocionales y la familia: aquella en la que nacimos y la que elegimos: tal y como lo propone su abierto e introspectivo final a la que le seguiría *Las elegidas* (2016), un terrible retrato de la trata sexual adolescente y la corrupción. Después de un descalabro con un filme a todas luces de encargo: *El baile de los 41* (2023) regresa con uno de los relatos más incómodos e inquietantes sobre las pulsiones eróticas homosexuales en el interior de una historia de trailers inmersa en la cotidianidad del narco en nuestro país: *En el camino* (2025).

Veneno (el debutante Víctor Prieto) es un jovencito que vaga vendiendo cocaína y su cuerpo en los diversos paraderos de trailers en las carreteras de Juárez (“*Me gusta más que me la metan*”). En ese particular submundo machista y sórdido conoce al *Muñeco* (Osvaldo Sánchez), un poco mayor que él, camionero ex alcohólico alejado de sus hijos y su mujer por sus problemas de bebida y su fascinación con prostitutas a quien convence de llevarlo a bordo de su trailer. *Veneno* ha sido abandonado por un trailero cincuentón y a su vez, huye de los recuerdos de explotación erótica por parte de otro cincuentón millonario dueño de maquiladoras en Juárez fascinado con jovencitos como él a quienes “ordeña” en una mansión dedicada totalmente al hedonismo sexual en donde lo “único” que pide es disposición absoluta para él cuando él lo quiera en el momento que lo desee. La relación entre *Veneno* y el *Muñeco* escalará los límites de la pasión homosexual y algo cercano al amor, no obstante, la venta de droga al menudeo que realiza *Veneno* y la complicidad en el negocio con *El Muñeco*, le traerá problemas con otros trailers que trabajan para el narco.

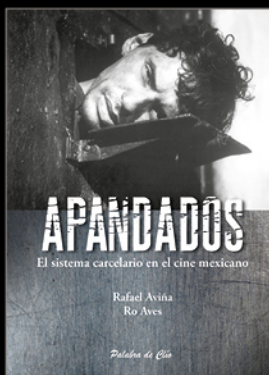
En el camino y sus fascinantes imágenes, se mueve entre la iconografía *gay* más excesiva e inquietante muy cercana al sadomasoquismo y la violencia más brutal y desmedida (el joven rociado de gasolina y al que le prenden fuego, la aparente castración de *El Muñeco* en el desenlace del filme, el brutal homicidio que comete *Veneno* contra el repulsivo trailerero) en una suerte de *road movie* sexual y brutal de exacerbación masculina cercana a ese cine que apela a su correspondencia con la pornografía que tuvo su mayor impacto al inicio del siglo XXI: *Romance* (1998) y *La hermana virgen* (2001) de la francesa Catherine Breillat, *Viólame (Baise-moi)*, (2000) co dirigido por Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, hiperviolento *thriller* con un reparto compuesto casi en su totalidad por actrices y actores del *hardcore* francés, *29 Palmas* (2003) del también francés Bruno Dumont o *Nueve orgasmos (9 Songs)*, (2004) del británico Michael Winterbottom. Se trata de un filme melancólico que rompe con los relatos habituales del narco en nuestro país, una temática que hoy por hoy seguirá siendo constante en nuestra cinematografía mientras el Estado siga en su juego de complicidades con el crimen organizado que día a día escala éste país con mayor violencia y normalización.

F I N

Se terminó de imprimir en diciembre de 2025
en los talleres de Fernando González Duke
Tlacoquemecatl 533-3 Col. Del Valle,
C.P. 03100, Municipio Benito Juárez
Ciudad de México.



OTROS TÍTULOS PUBLICADOS
por *Palabra de Clio*



LAS BIENAMADAS

La cultura patriarcal en el cine mexicano

Rafael Aviña

Palabra de Clio



CABARET

rumberas y pecadoras en
el cine mexicano...ayer y hoy

RAFAEL AVIÑA

Palabra de Clio

La época de la “prohibición” a fines de la década de los veinte del siglo pasado en Estados Unidos, resalta no tanto por la brutal crisis social que remató en el célebre *crack del 29*, sino por sus noches orgiásticas de alcohol, sexo y sangre. Una época de *vendettas* y desmanes en la que se impuso entre muchas otras, la figura de Alfonso Capone idealizado en *Scarface Caracortada* (Howard Hawks, Richard Rosson, 1932) protagonizada por Paul Muni como el primer antihéroe de ese brillante cine de *gánsters* promovido por la compañía filmica Warner Brothers. Filmes que impondrían a varios otros carismáticos actores como George Raft, Edward G. Robinson, James Cagney y Humphrey Bogart.

Aquellas películas encontraron eco décadas más tarde en los relatos de mafias y criminales violentos y realistas como la saga de *El padrino* de Francis Coppola, o *Érase una vez en América* de Sergio Leone. En el caso de nuestro país una serie de condiciones sociales y culturales venían suscitándose desde años atrás para el surgimiento de un nuevo modelo genérico de cine. Relatos urbanos que reflejaban no sólo las abrumadoras diferencias económicas, sino tramas donde el alcohol, el himeneo, los ritmos musicales de moda, las pasiones eróticas y el crimen se proyectaban en diversas direcciones: así, los temas del cine negro estadounidense encontraron terreno fértil en ese oscuro cine policial y criminal en el México pre y *Alemanista*.

Cuando ese cine *noir* nacional empezó a decaer, aparecería una suerte de nuevo subgénero que trasladaba aquellas historias a la frontera con los Estados Unidos, idealizando el dólar, la figura del narco, el tráfico y consumo de drogas y sus bifurcaciones políticas, económicas y morales y por supuesto el personaje del jefe mafioso, el líder del narco y sus sicarios. Esa cultura del narcotráfico reverberó en un cine ultrabarato, casi subterráneo como la industria misma que describe en sus historias, seguidas de exitosas series televisivas en el actual *streaming* que reciclaban una vez más el encumbramiento y el derrumbe de esos nuevos *gánsters* de finales del siglo XX asentados en el XXI con todo su poder, su dudoso encanto, su abismal ignorancia y su vulgaridad rampante; pero sobre todo, en la tristísima y violenta realidad nacional donde el narco y el Estado se han convertido en una misma razón de ser. RAFAEL AVIÑA



Filmoteca UNAM



"Divulguemos la Historia para mejorar la sociedad"

