

EL PARAÍSO DE LAS EMOCIONES

Teoría, producción y contextos
de la experiencia fílmica



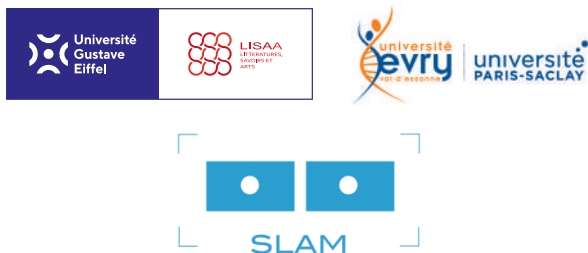
Coordinadores
CARLOS A. BELMONTE GREY
ÁLVARO A. FERNÁNDEZ

EL PARAÍSO DE LAS EMOCIONES

Teoría, producción y contextos
de la experiencia fílmica

Coordinadores

CARLOS A. BELMONTE GREY
ÁLVARO A. FERNÁNDEZ



tirant humanidades
Valencia, 2021

Copyright © 2021

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y de los editores.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant Humanidades publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com.

Carlos Alejandro Belmonte Grey
y Álvaro Arturo Fernández Reyes
(coordinadores)

En colaboración con Emmanuel Vincenot

Laboratorios y Universidades

Université Gustave Eiffel, Laboratoire Littérature, Savoirs et arts (LISAA)

Université d'Évry Val-d'Essonne- Paris Saclay, Laboratoire Synergies

Langues Arts Musique (SLAM)

Cuerpo académico UDG-CA-571 CULTURA, LENGUA Y SOCIEDAD

© VV.AA.

© TIRANT HUMANIDADES
EDITA: TIRANT HUMANIDADES
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELF.S.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
www.tirant.com
Librería virtual: www.tirant.es
DEPÓSITO LEGAL: V-XXX-2021
ISBN: 978-84-18970-73-3
MAQUETA: Innovatext
Corrección de estilo: Roxana Zermeño
Traducción de textos francés-español: Laureano Montero

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro Procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa: http://www.tirant.net/Docs/RSC_Tirant.pdf

Lágrimas negras.

Suspense y modernidad en el *melonoir*

Álvaro A. Fernández
Universidad de Guadalajara

En una película representativa del *melonoir*, o melodrama negro, titulada *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1950), dos amantes malditos se dirigen a una cabaña para desatar sus pasiones y proponer un asesinato. Ada (Andrea de Palma), quien pretende convencer al profesor Karín (Arturo de Córdova) de perpetuar el crimen, dice en el trayecto:

Me gusta esa cosa extraña que experimento con usted, es como los aparatos de las ferias donde paga uno por sentir un vértigo y toda clase de sensaciones desagradables y, sin embargo, gozando en el fondo de un fantástico placer ¿Le sucede lo mismo conmigo? ¿Una especie de atracción y de repulsa al mismo tiempo?

Es sintomático que Ada compare la emoción y el goce que siente con los aparatos de feria que surgieron en el siglo XIX, cuando el sujeto social moderno se sometía a emociones fuertes producidas intencionalmente; que coincida con el momento del nacimiento del cinematógrafo que producía impactos visuales y psicológicos a un espectador acostumbrado a espectáculos de vodevil y de ferias, a exposiciones y parques de atracciones —condición de producción y consumo que Tom Gunning entendió como “cine de atracciones”¹—.

1 T. Gunning. “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”. Thomas Elsaesser y Adam Barker (eds.). *Early cinema: space, frame, narrative*. Londres, BFI Publishing, 1990, pp. 56-62.

Es también sintomático que el suspenso, emoción cardinal del cine negro, sea comparado por algunos teóricos con esos juegos de feria.

Como veremos adelante, el suspenso fue cultivado poco a poco y se convirtió en una emoción asimilada cuantitativa y cualitativamente por los melodramas criminales de guerra y posguerra que los críticos franceses etiquetaron como *film noir*.² En México, concretamente en posguerra, surgió un grupo de películas que llamamos *melonoir*,³ y que algunos cineastas mexicanos entrenados por oficio y tradición en un cine lacrimoso, intentaron reintegrar el estilo del *noir* hollywoodense. Por citar los más representativos estarían Roberto Gavaldón con algunas películas como *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* o *La noche avanza* (1952); seguido de Fernando Méndez quien hizo una obra magistral llamada *El suavecito* (1950); un poco también Fernando de Fuentes con *La devoradora* (1946) y *Crimen y castigo* (1947); Tito Davison con melodramas como *Media noche* (1949) o *Doña Diabla* (1949) y *Que Dios me perdone* (1948); algo Juan Bustillo Oro en *El hombre sin rostro* (1950); otro tanto Alberto Gout con *La sospechosa* (1955); o Alfredo B. Crevenna con *Donde el círculo termina* (1955), y Julio Bracho que fue pionero con *Distinto amanecer* (1943).⁴

Eran obras, como mencionamos, que pretendían asimilar el estilo *noir* pero ejecutado en el dispositivo del melodrama criminal. En ese dispositivo integraban referencias culturales nacionales y prácticas de producción con una carga ideológica, muchas veces oculta por la censura y la autocensura exigida por el género. De tal conato creati-

2 P. Schrader. "El cine negro". *Primer plano*, n. 1, noviembre-diciembre, 1981, pp. 43-53.

3 Neologismo propuesto por J. Tuñón. "Un melo noir mexicano: *El hombre sin rostro*". *Secuencias. Revista de historia del cine*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, n. 17, 2003, pp. 40-57.

4 El tema ha sido tratado en mi libro *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 2006; así como en los libros de R. Aviña. *Mexnoir*. México, Cineteca Nacional, 2017; y en C. Bonfil, *Al filo del abismo*. México, Secretaría de Cultura, 2016.

vo resultó un interesante híbrido formado por la tradición mexicana con fuerte carga de ideología religiosa,⁵ aderezada con la estética expresionista del *noir* hollywoodense. Por una parte, atendían al goce de las lágrimas y, por otra, al goce de la angustia. Eran las emociones del melodrama cercanas al “sentimentalismo” (menos intensas en su impacto y con mayor grado de subjetividad y relacionadas con el sufrimiento o la culpa), como emociones del *noir* (con mayor intensidad e impacto inmediato como la angustia y la incertidumbre); en todo caso, ambas de gran significado cultural para la sociedad moderna de mediados de siglo xx, de amplio consumo y, por tanto, de constante producción.

A este objeto de estudio nos dirigimos, hacia el *melonoir* en el contexto de la modernidad; marco en donde analizamos las películas de crimen, melodrama y suspense, e interpretamos las películas como artefactos dirigidos a activar y administrar la emoción. Partimos de la idea de que los sistemas formales ayudan a conocer cómo el texto fílmico, a través del espectador implícito (el hipotético y anónimo al que todo texto se dirige),⁶ invita a sentir determinadas emociones al espectador de carne y hueso en determinada organización social.

Hablamos tanto de una particular instancia narrativa y de otro horizonte de expectativas, como de peculiares modelos de representación de universos morales que transgredían y reacomodaban las referencias filosóficas del sujeto social. La idea es cuestionar un paradigma estético regido por un suspense que ahora consideramos clásico, así como de un híbrido genérico y estético surgido del diálogo transnacional entre cinematografías. Es lo que llamaríamos la práctica de un “cosmopolitismo estético” que resulta en el *melonoir*, que en alguna medida deja atrás las imágenes y narrativas del nacionalismo cultural que ayudaron a cohesionar el Estado-nación.

5 Para un estudio del melodrama, véase S. Oroz. *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. México, UNAM, 1995.

6 Véase I. Zumalde. *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Cátedra, Madrid, 2011; y F. Casetti. *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra, 1996.

El *melonoir* abarca el suspenso y el sufrimiento como emociones creadas artificialmente por dispositivos estéticos de la modernidad. La modernidad otorga un marco contextual de la mentalidad e ideología representada en las películas; es entendida como categoría basada en el culto a la razón, en el proceso civilizatorio, en el progreso y, como indica Martuccelli,⁷ en una experiencia inédita donde el mundo jamás estuvo tan organizado y cerrado, en donde el sujeto vivía un desasosiego, un malestar ya sugerido prematuramente por Baudelaire.⁸

Alfred Hitchcock, el maestro del suspenso, percibía esta experiencia inédita de control y la necesidad de producir emociones artificialmente para equilibrar el desasosiego del sujeto moderno. En entrevista para Truffaut, sentenció:

Mi objetivo es proveer al público choques [morales] benéficos. La civilización se ha convertido en algo tan protector que ya no es posible que se nos ponga instintivamente la carne de gallina. La única manera de remover el entumecimiento y recuperar nuestro equilibrio moral, es utilizar medios artificiales para suscitar ese *shock*. La mejor manera de lograrlo, me parece, es a través de una película.⁹

Bajo esta perspectiva, la modernidad y sus consecuencias en el llamado mundo occidental, creaban paradójicamente un malestar en el sujeto decepcionado por dos guerras mundiales, un holocausto y un excesivo control regido por el sistema capitalista y su lógica de fuerza de trabajo, de producción y consumo que no guiaba al bienestar prometido;¹⁰ se sumaban también los avances científicos y tecnológicos

7 D. Martuccelli. *La consistence du social. Une sociologie pour la modernité*. Rennes, PUR, 2015.

8 C. Baudelaire. *El pintor en la vida moderna*. Madrid, Taurus, 2019.

9 Hitchcock lo manifestó en conferencia de prensa. F. Truffaut. *Hitchcock Truffaut*. Nueva York, Touchstone Edition, 1985, p. 201 [la traducción es mía].

10 Si bien en términos generales nos referimos a un sujeto global, podríamos hablar de una variedad matices en distintos contextos. En México, por ejemplo, podría pensarse que el “malestar” se aligeró durante el llamado “milagro mexicano” que consistió en un exponencial crecimiento económico que tuvo como punto cul-

que rompían el equilibrio ecológico, económico y social, así como por su paradigma de culto a la razón. Era necesario volver al equilibrio moral desde su relación y creación artificial de las emociones, en este caso, por elaboradas narrativas producidas industrialmente.

EL SUSPENSO: UN HECHO MODERNO

La premisa era que el suspense contribuye a una cultura emocional y, en otro nivel, a regular el desequilibrio moral al menos en el mundo de aquel entonces, en el que Hitchcock dirigía sus películas —aunque algunos estudios actuales como los de Jennings Bryant y Dolf Zillmann siguen sosteniendo esta tesis¹¹—. La propuesta entonces es que el suspense producido en los medios masivos y las artes narrativas es un hecho cultural moderno, es un síntoma del sujeto desequilibrado emocional y moralmente que vive un desasosiego de la inacabada modernidad.¹²

Es importante atender esa tradición que es parte de la historia, en este caso de mediados del siglo xx, y que ha tenido un impacto no solo en la creación de los productos culturales, sino en el seno del consumidor marcado por una forma de vivir las emociones y que a su manera las incorpora a su vida. En ese sentido, podemos decir que las emociones también definen las prácticas de una cultura en determinados momentos históricos.¹³

Así, partimos de la idea de que la cultura también se define por el significado emocional, pues se forma por la incertidumbre, el miedo,

minante la década de los cincuenta y sesenta; no obstante, no deja de crearse un excesivo sistema de control que de alguna manera afecta al sujeto social; véase F. Cardona *et. al.*, *El milagro mexicano*. México, Nuestro Tiempo, 1971.

11 J. Bryant y D. Zillmann (comps.). *Los efectos de los medios de comunicación. Investigación y teorías*. Barcelona, Paidós, 1996.

12 Premisa que desarrollé en *Crimen y suspense*, *op. cit.*

13 A. Russell. "Ideology and Emotion Management: a Perspective and Path for Future Research". K. Theodore (ed.). *Research Agendas in the Sociology of Emotions*. Nueva York, State University of New York Press, 1990.

el sufrimiento, el placer o el goce. Habrá que decir que algunos teóricos han percibido las emociones desde dos grandes dimensiones: las primarias, como el miedo, que parecen ser básicas, ahistóricas y universales; y las secundarias, como el suspenso, que son más complejas y están más ligadas al sistema moral de una sociedad.¹⁴ Todas se pueden construir artificialmente, y lo ha dejado claro la dinámica de la industria cultural y su lógica de producción y consumo.

Al pensar el cine como el “lugar” de representación emocional donde se definen, legitiman y crean políticas de “emocionalidad” y necesidades emocionales que contribuyen a una experiencia y al aprendizaje, a formar patrones culturales y modo de vivir las emociones,¹⁵ habría que preguntarse ¿qué tipo de emociones se producen y se consumen? Y, en tanto práctica cultural y experiencia estética, ¿qué hace el sujeto social para experimentarlas?

También habrá que aclarar que si bien el suspenso es un hecho moderno, no significa que la literatura previa a partir del siglo XVIII no haya recurrido a estrategias para generar esta emoción, por ejemplo manteniendo al lector de novelas por entrega en la ansiosa espera por días o semanas del fascículo siguiente. Lo que hacen el cómic, las telenovelas o los seriales televisivos desde la mitad del siglo XX y lo que va del XXI. No obstante, como ha reforzado Boltansky al estudiar la literatura policiaca y de espionaje en este marco contextual, es hasta la modernidad del siglo XIX, cuando la industrialización avanzó a pasos agigantados y los Estados-nación fundamentaron con fuertes cimientos sus instituciones, que se desarrollaron técnicas y estrategias para generar una experiencia estética y subvertir la realidad.¹⁶

En algunos casos se trataba de un suspenso no narrativo y fuera de la ficción, más emparentado con la curiosidad que implica al su-

14 R. Luna. “La naturaleza de las emociones desde la perspectiva sociológica”. Celia del Palacio Montiel *et. al.* *Cultura, comunicación y política*. México, UdeG, 2002, pp. 115-136.

15 T. van Dijk. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona, Gedisa, 1999.

16 L. Boltansky. *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones en complot y enigmas*. México, FCE, 2016.

jeto de consumo y la espera para leer cada fascículo; pero en otros, al entrar en el mundo de la ficción, se trataba de un suspense narrativo que invitaba al espectador a dar sentido durante la negociación con el texto. Un suspense narrativo donde la literatura primero desarrolló sus técnicas para crear las emociones a través de ese artificio, y el cine después con sus propios recursos. El director pionero, Edwin S. Porter, quizá sin demasiada reflexión, para generar un choque moral y emocional, utilizó por primera vez acciones paralelas con la técnica del montaje paralelo entre los bomberos y la víctima (prisa-incendio) en *Life of an American Fireman* (1902). Luego D. W. Griffith a finales de la década —y con más ahínco en las siguientes— lo cultivó con *The Lonely Villa* (1909), al introducir con gran dominio las acciones paralelas en el momento culminante.¹⁷

Así surgió el suspense cinematográfico creado por estrategias formales y expresivas que invitan a sentir a un espectador implícito, un estado cognitivo de incertidumbre, un efecto emocional al que se le puede entender como angustia, como respuesta emocional originada por estrategias narrativas de demora. Desde esta perspectiva, las emociones producidas por el texto deberían tener incidencia en la realidad social.¹⁸

Aparentemente la angustia es una emoción negativa que, en teoría, a nadie agrada. En nuestra realidad cotidiana nos angustiamos por un familiar que está en el quirófano o porque perderemos el tren de las diez horas. Entonces ¿por qué nos gusta sentir suspense generado artificialmente por los mecanismos dramáticos, narrativos y fílmicos? ¿Por qué lo gozamos? ¿Por qué nos sometemos a él? La respuesta, según teóricos, es que la recompensa o el efecto positivo está en el rescate de la angustia, simplemente es un goce por la resolución, por la salvación de la víctima con la cual nos hemos iden-

17 Véase V. Benet. *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, Paidós, 2004.

18 C. Plantinga y G. M. Smith (eds.). *Pasionate Views, Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1999.

tificado previamente. Es lo que Noël Carroll, Minet de Wied y Dolf Zillmann han llamado “la paradoja del suspenso”, pues la tensión por la angustia es un estado de experiencia hedonísticamente negativo, y aun así el espectador hace algo por sentirla.¹⁹

Noël Carroll, a reserva de indicar que se trata de una actividad de la audiencia, en tanto recurso cinematográfico y respuesta a la ficción, lo define como:

1. Un concomitante emocional derivado de la narración con un curso de eventos
2. cuyo curso de eventos apunta a dos resultados lógicamente opuestos
3. cuya oposición se hace sobresaliente (al punto de captar la atención y preocupar a la audiencia) y
4. donde uno de los resultados alternativos es moralmente correcto pero improbable [...] o al menos no más probable que su alternativa, mientras
5. el otro resultado es moralmente incorrecto o malo, pero probable.²⁰

Esto quiere decir que se trata del proceso narrativo que anuncia conflicto moral y un peligro para la víctima en medio de dos posibles desenlaces... pero la espera de la probable salvación se alarga al máximo en el tiempo hasta que llegue la opción A o la opción B: la muerte o la vida, la libertad o la cárcel, el crimen impune o el castigo.²¹

Finalmente, no es un estado de la narración que puede mantenerse desde el inicio hasta el fin; es decir, en un nivel macroestructural. Se puede aislar en pequeños segmentos o secuencias articuladas con resto de la narración. O bien podemos hablar de un suspenso microestructural que se basa en la triada de la Amenaza-Víctima-Salvación, y de uno macroestructural en el que se plantea al inicio del

19 Incluso aunque tenga enorme familiaridad con las convenciones del género o reincida en el visionado de una misma película para volver a sentir suspenso, como lo indica Noël Carroll en “The Paradox of Suspense”. P. Vorderer *et. al.* *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analysis, and Empirical Explorations*. Nueva Jersey, Lawrence Associates Publishers, 1996; también en el mismo libro lo abordan M. de Wied y D. Zillmann en “The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama”.

20 *Ibid.*, p. 78 [la traducción es mía].

21 X. Pérez. *El suspenso cinematográfico*. Barcelona, Pòrtic, 1999.

film la macropregunta o premisa que mantendrá al espectador en la espera del desenlace final.

Un juego de emociones estructura la película. Los directores clásicos tenían ciertos patrones narrativos y dramáticos relacionados con el suspense. En esas convenciones podemos pensar en una estructura emocional teniendo a la calma temporal en el nivel más bajo —pues el espectador no solo requiere de tensiones sino también de descansos—, seguido de la incertidumbre y de la curiosidad en el nivel intermedio, para pasar al suspense, donde aumenta la incertidumbre, y a la sorpresa en los más altos niveles emocionales que fluctúan en el transcurso de la obra, sobre todo a partir de la confrontación y más concentradamente antes de llegar a la resolución.

Significa que la narración de suspense —porque es más que nada un efecto de narración, aunque no exclusivamente— se articula con otras emociones para cubrir ciertas expectativas con el fin de no cansar al espectador que también requiere hacer un ejercicio intelectual derivado de las emociones según el flujo de información basada en hechos futuros; es decir, de una actividad del espectador que reconstruye los significados mientras lanza hipótesis de curiosidad que le sugieran quién es el asesino, por ejemplo; la curiosidad y la incertidumbre juegan un papel importante. Pero también lanza hipótesis de suspense que le hagan anticipar la resolución, y comienza a suponer o lanzar sentencias de si el personaje será asesinado o saldrá con vida, si se quedará con el dinero o logrará huir.²²

Pero, mencionábamos, que la narración de suspense no solo tiene que ver con la información proporcionada. También se basa en el enfrentamiento de las fuerzas (fuerzas del suspense) del bien contra el mal, la vida y la muerte, la ley y el deseo, el peligro y la salvación, el crimen y la justicia, el criminal y su castigo; y en México, por la presencia del dispositivo melodramático, se incluye el pecado y la culpa.

22 D. Bordwell. *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995.

¿Cómo se da el juego de estas fuerzas y ejercicios de poder de los dispositivos? La incertidumbre de un resultado moral es un elemento básico para generar suspenso, el protagonista se enfrenta a un peligro inminente que atenta contra su vida o su universo moral en cierto periodo, esto es, alargando la espera por una resolución: ¿a qué tipo de peligro se somete? ¿Qué valores o universo moral se pone en juego? ¿Cómo los directores mexicanos clásicos, de lo que han llamado Época de Oro durante los años cuarenta y parte de los cincuenta, utilizan para ello los recursos formales y alimentan la cultura emocional que les fue contemporánea?

EL SUSPENSO MEXICANO Y EL DISPOSITIVO DEL MELODRAMA



Imagen 1²³. En la palma de tu mano: *Caleidoscopios de la pasión*.

23 Todas las imágenes fueron tomadas y autorizadas por el ahora desaparecido Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara (CIEC-UdeG).

Ante la complejidad de estas preguntas esbozamos algunas rutas expresivas que seguían los “patronos” del *melonoir* y cultivadores del suspense clásico mexicano. Estos directores echaron mano de diferentes recursos para generar sus “choques morales benéficos”. Así cultivaron —desde el punto de vista teórico— lo que podríamos delimitar en tres grandes categorías relacionadas con esta emoción: el *suspense fílmico*, el *suspense dramático* y, como resultado o base de esta tensión, el *suspense ideológico*.²⁴ Estas categorías guiaban la creatividad, a la vez que formaban fuertes líneas de convenciones y de poder en las que la tradición de un país católico que profesaba el sufrimiento, el sacrificio y el arrepentimiento, motivaba muchas veces los choques de esas fuerzas humanas que componen la dramática. En otras palabras:

Dichas tensiones construyen los dispositivos de un discurso en su dimensión ética que se articula con aspectos sociológicos, ideológicos, religiosos, entre otros, y también en su dimensión estética con dispositivos narrativos, sonoros, iconográficos, dramáticos, estilísticos [...] Dispositivos que se rigen por líneas de creatividad, líneas de sedimentación y líneas de poder que distribuyen las líneas de creatividad y sedimentación a todo el dispositivo. Es en este mecanismo donde opera, de acuerdo con el ejercicio de poder, la pequeña violación de la convención o por el contrario el respeto de la tradición, que es lo que ocurre justamente con las pretensiones *noir* que sucumben a la fuerza del *melo*.²⁵

Las líneas del dispositivo en su dimensión estética pueden manifestarse, por ejemplo, desde la categoría del *suspense fílmico* que se presenta por varios procedimientos, entre los que predomina la enfatización del fuera de campo, la segmentación o duplicación espacial, acciones paralelas, la cámara lenta, la discontinuidad del relato o saltos temporales por procedimientos de puntuación y elipsis. Como

24 X. Pérez, *op. cit.*

25 A. Fernández. “Horizontes transnacionales: hacia un cosmopolitismo estético entre el *melo* y el *noir*”. *Mexican Transnational Cinema and Literature*. Nueva York, Peter Lang, 2017, p. 96.

caso podemos acudir a una secuencia de *En la palma de tu mano*. Es en la primera parte del argumento donde se inaugura el pacto simbólico entre los futuros amantes que transgredirán las leyes de alianza, jurídicas y sociales, agentes causales de un conflicto pantanoso. Ahí el director presenta un suspenso enfatizado por el fuera de campo y por la confusión de los distintos planos y contraplanos de la imagen generada por el espejo y el montaje que multiplica el espacio y dilata el tiempo. En la secuencia vemos cómo Ada pide prestada el arma a Karín, quien sirve whisky y da la espalda a ella, quien desea asesinarlo. El montaje de planos detalle de la mano sosteniendo el arma y los primeros planos del rostro que contiene el impulso asesino, junto con los planos subjetivos que muestran a Karín vulnerable en profundidad de campo, crean una intensidad emocional y ciertas expectativas en el espectador. La resolución, que es el disparo, posterior a la música de bajas frecuencias en *crescendo*, no asesina a Karín sino que da en el espejo que refleja su imagen y que funge como un blanco simbólico —un posible gesto intertextual apenas logrado de *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947)—, pues a partir de esta escena muere el personaje que *debe ser* y nace el que *quiere ser* para entregarse al crimen y a la pasión del deseo que se consume y acelera cuando llegan a la cabaña que mencionamos en un inicio.

El *suspenso dramático*, por su parte, se refiere a la inmovilidad de las acciones; puede enfatizar el tiempo de espera a través del encuadre y sus desplazamientos. Es el tiempo muerto. La escena hace una pausa completa en relación a las acciones y no en relación al tiempo de proyección en la pantalla. Aquí el espectador lo interpreta a partir de una actividad psicológica. En la misma película podemos ejemplificarlo cuando, en la secuencia final, Karín es detenido por la policía y obligado a reconocer un cadáver. Sentado en una banca ve cómo en contrapicada el letrero del depósito de cadáveres lo hostiga a través del recurso del plano contra plano, mirada subjetiva y objetiva. Se pretende un tiempo muerto paralelo a las acciones de los policías, peritos y agentes del ministerio público que investigan la muerte. El conflicto, que es la sustancia de la dramática, gracias a la fuerza del

melodrama se activa en lo más profundo de la conciencia del personaje y aparece el delator: la resolución inesperada de Karín, quien ha asesinado y confiesa el crimen, da paso al restablecimiento de una ideología social (y religiosa) en la que el sufrimiento, el sacrificio y la culpa son elementales.



Imagen 2. Que Dios me perdone: *El juego de los valores morales*.

Esta resolución se une a la otra línea o categoría, a la del *suspense ideológico* que se basa principalmente en la identificación y la simpatía proyectada sobre ciertos personajes y en lo improbable de un resultado moral. El suspense se puede presentar en el universo de valores del personaje, en un gesto o en la situación que parte de las convenciones sociales. Es lo que llamamos *dispositivos morales* (mecanismos narrativos, diegéticos, iconográficos que se activan para obtener un resultado automático de valores estéticos y morales). *Que Dios me perdone* es un caso representativo de este tipo de suspense. En una de las secuencias,

Ernesto (Tito Junco) amenaza revelar el secreto de Lena (María Félix) quien oculta la existencia de su hija encerrada en campos de concentración en Alemania. Lena ha logrado posicionarse socialmente en un entorno de clase alta, lo que da la posibilidad de salvar a su hija y por lo que debe guardar el secreto (también objeto motor del melodrama). A través de un suspenso dramático se pone en juego el secreto de una mujer que Ernesto resguardará si accede a sus deseos sexuales. El espectador de inmediato se pregunta si Lena se entregará o mantendrá su dignidad. Ahí vemos que se ponen en juego los valores morales relacionados con el honor, la dignidad, la pureza, la maternidad y la sexualidad. La resolución que espera el espectador llega cuando Lena dice: “¡Ahora... cóbrate!”, mientras le da dos bofetadas que simbólicamente salvan la dignidad y posiblemente le valen el perdón. Primero el perdón del espectador que la percibe resignada con la mirada al suelo, directa a la superficie donde se tenderá el honor; después, el

perdón de madre que suplica, con la mirada en diagonal ascendente en dirección al cielo, para que Dios la perdone; lo que vale, finalmente, su acceso libre al pecado, al perverso juego erótico, a trasgredir el matrimonio y la ley de Dios.²⁶

No argumentamos que estas categorías se ejecutan de forma independiente. Están articuladas, es decir, las decisiones sobre los recursos del suspenso fílmico de planos, montaje o música, por ejemplo, funcionan como base del estilo y la narración para producir un suspenso dramático que enfrenta las fuerzas opositoras y genera choques morales según el sustrato ideológico que las sostiene. De ahí que en algunos momentos predomine uno sobre otro. Tal juego de recursos opera con un mismo fin, para objetivar emociones y sentimientos en un universo moral.

Debemos acentuar que el tipo de suspenso ideológico ha sido el más explotado o al que más se ha dirigido la industria mexicana. Sin

26 A. Fernández. “El suspenso del melodrama. Entre modelos narrativos y modelos de conducta”. *Culturales*, vol. IV, n. 8, julio-diciembre, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, 2008, p. 48.

embargo, en algunas obras comenzará un suspense más intenso relacionado con el crimen, su ejecución y sus efectos en los personajes (que tampoco deja de ser ideológico). Eso sí, un suspense que ahora nos parece inocente, que nos hace pensar setenta años después en cómo cambia la manera de vivir las emociones de acuerdo a un universo moral determinado.



Imagen 3. Distinto amanecer:
Suspensión de los deseos y los deberes burgueses.

De hecho podríamos decir que el cambio en la cultura emocional se manifiesta en periodos incluso de corta duración. Como escribimos al inicio, la breve “ola del suspenso” del *melonoir* comenzó tras la Segunda Guerra Mundial y terminó aproximadamente a mediados de los cincuenta. *Distinto amanecer*, quizá con el antecedente de *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938), marcará la clara tendencia de articular estos tipos de suspenso y estilos visuales, dosificando y delimitando la división entre el suspenso del melodrama y el suspenso del crimen, o bien, lo que constituye al *melonior*. Como sugerimos, el suspenso del melodrama con sus dispositivos morales será la constante que cruzará a los demás directores, por más *noir* que quieran ser. No obstante insistimos que alguno, como Roberto Gavaldón, logrará el cometido de articular ambos tipos de suspenso e incluso cargando la balanza al crimen con una emoción más intensa y un estilo narrativo, de puesta en escena y puesta en cuadro transgresor y equilibrado. Aquí haríamos alusión a otras películas que impactan en su estilo *noir* de planos, iluminación, narración, pero que separan el tono visual expresionista del tono del relato melodramático como podría ser *El hombre sin rostro* de Bustillo Oro o *Crepúsculo* de Julio Bracho (1945).

La última secuencia de *Distinto amanecer* ilustra este argumento que separa el suspenso del melodrama con cierto estilo y universo moral, de los modos característicos del *noir*. Ahí, luego de que aparezca Octavio (Pedro Armendáriz) en la vida de Julieta (Andrea Palma), revive el viejo amor de universidad que pone en tela de juicio la vida que lleva de madre sustituta de su hermano menor Juanito (Narciso Busquets), y su rol de esposa de Ignacio (Alberto Galán), un hombre al que no ama pero que le da estabilidad social. Octavio debe entregar unos documentos (objeto del suspenso, un *Macguffin* hitchcockiano) que incriminan a un alto funcionario del gobierno acusado de la muerte de un compañero sindical. Al final Julieta y Juanito ayudan a Octavio, quien partirá en el tren del sur. Ella decide fugarse con él, mientras Juanito hace lo posible por entregarle los documentos que Julieta ha escondido en su mochila.

En la secuencia vemos que tras el peligro en ciertas escenas llenas de espera y de persecuciones entre Juanito, los esbirros del gobernador y Octavio, minutos antes de partir obtiene los documentos y aguarda a Julieta. El espectador sabe de antemano que Octavio partirá en el tren de las 8:00 y se pregunta: ¿llegará Julieta a tiempo? El viejo recurso de Porter y Griffith es utilizado por Julio Bracho cuando Julieta sube al vagón a las 7:59 y muestra a Octavio la carta que ha dejado su esposo mientras repasa en voz *over*: “Estoy detenida entre el cruce de dos caminos, uno es el del amor y otro el del deber, no sé cuál de los dos va a arrebatarme”.

Las líneas de sedimentación melodramáticas del dispositivo del *melonoir* y sus personajes tipo vencen a las líneas de creatividad y novedad; y el *deber ser* se antepone al *querer ser*, a la normatividad, en este caso a la fuerza del amor y a seguir los ideales de la misión política. La secuencia final que ofrece la resolución a un espectador que se ha sostenido en un suspense macroestructural (desde que se planteó al inicio del film la premisa básica del conflicto de corrupción política y de transgresión amorosa) y microestructural (desde que Julieta plantea el dilema de huir o quedarse a cumplir con su deber de mujer). De tal manera, vemos con incertidumbre que el tren parte lentamente en profundidad de campo, en un plano general y con un desplazamiento de grúa hacia abajo (*tilt down*), aparece en cuadro Julieta con Juanito de espaldas y después se une Ignacio mirando el tren partir. Comienzan a cumplirse las expectativas, las preguntas y las hipótesis que el espectador estuvo lanzando a lo largo del argumento. El cierre con broche de oro lo ponen Ignacio y Juanito cuando ahora de frente, en plano general, afirma el primero: “¿Estás llorando”?!; y pregunta el segundo: “¿Por qué no te fuiste Julieta?”; a lo que responde: “Habría llorado más si me hubiera ido”. Entonces el suspense de las lágrimas, acompañado de una balada, se materializa en una sorpresiva y esperada resolución de los debates sobre lo normal y anormal, el *deber ser* y el *querer ser*.

Distinto amanecer fue un *melonoir* pionero, por lo que las parejas de amantes malditos tendrían que esperar a la posguerra para mate-

rializarse y transgredir un tanto más las fuertes convenciones de la tradición estética y cultural; serían las parejas atípicas que, aunque fueran castigadas, sucumbían a los encantos de la pasión y la transgresión (mencionemos personajes de *La diosa arrodillada*, *En la palma de tu mano*, o *Donde el círculo termina*).



Imagen 4. El Suavecito: *La traición de la conciencia*.

La sensibilidad del sacrificio con su propia ideología del suspenso se manifiesta incluso en los *melonoir* más representativos y transgresores. *El Suavecito* junto con *En la palma de tu mano* son casos ejemplares que adaptan la tradición estética importada a la representación de la cultura mexicana. El Suavecito (Víctor Parra) como Karín, dice Gustavo García:

Están indicando por fin el predominio de la peripecia, de una intriga que no se puede dirimir con palabras, de personajes emblemáticos, contradictorios, condenados en grandilocuencia; los últimos 15 minutos de ambas películas [...] (Víctor Parra esperando que el camión llegue a la estación antes que los pistoleros, la persecución y golpiza final) eran inadmisibles unos años antes; finalmente, con elementos puramente

visuales, tomados del mejor cine negro norteamericano se perfilan como dos piezas ejemplares.²⁷

Con todo, ambas obras reiteran un tópico del *melonoir* relacionado justamente con el arrepentimiento, el sacrificio y la traición de la conciencia. Como el profesor Karín, que confiesa el asesinato: “[...] Yo no podría. Resultaría demasiado para mí. Lo declararé todo, con todos sus detalles. Pero terminemos de una vez con este martirio [...] Yo lo maté”; El Suavecito por su parte, de moral atípica para la tradición mexicana —previamente a la secuencia de la golpiza descrita por Gustavo García—, se reivindica cuando denuncia a los mafiosos involucrados en el asesinato de una cabaretera para salvar de la cárcel a un inocente. En la escena, vemos que pasajeros del autobús en el que huye El Suavecito a Ciudad Juárez leen el periódico en voz alta y con tono justiciero la sentencia de pena máxima que tendrá el inocente. Un primer plano de su rostro con respiración agitada recuerda en *voz over* la polifonía de voces que, entre otros diálogos expuestos en el argumento, van del sentenciado declarando su inocencia a la voz de una madre sufriendo por su hijo. Desesperadamente pide, a saber que arriesgará la vida, que paren el autobús para declarar la verdad ante el ministerio público.

La tragedia se anuncia para ambos personajes de *En la palma de tu mano* y de *El Suavecito*, uno purgará condena en la cárcel, otro será acribillado a golpes en una de las escenas más memorables del *melonoir*. La carga de una ideología católica vía censura y autocensura, emergía en la manifestación del suspense que restablecía el circuito de la comunicación del melodrama moralizador. Mientras el personaje del *melonoir* sucumbía a la autotraición, a anteponer la libertad moral a la libertad antropológica —que está por encima, fuera y por debajo de la ley social y jurídica, que atiende el conflicto entre el hombre y la prohibición²⁸ — el personaje del *noir* hollywoodense buscaba esa li-

27 G. García. “La década perdida”. Gustavo García y David R. Maciel (coords.). *El cine mexicano a través de la crítica*. México, Filmoteca UNAM/IMCINE, 2001, p. 214.

28 E. Morin. *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid, Taurus, 1966, p. 136.

bertad antropológica y solo cedía por los avatares del destino, por una fuerte convicción, o por la fuerza de las instituciones de justicia.

Estos eran los recursos emparentados con una tipología emocional, con estrategias que construyen el suspenso clásico mexicano. Aunque analizamos las películas como objeto que pretende activar y administrar la emoción; no concebimos la idea de un sujeto ahistórico y acordamos con Ella Shohat y Robert Stam que “las diferentes reacciones a las películas son sintomáticas en las diferentes experiencias históricas y deseos sociales”.²⁹

Podría ser que aquellos recursos formales y dichas imágenes pertenecientes a otro sujeto, le parezcan inocentes a la mirada contemporánea. Pero se trata de una mirada de otro espectador y cineasta que —pese a la distancia— aún nos fascina. Es la fascinación de “una mirada nostálgica”, como indica Žižek:

Está claro que ya no podemos identificarnos con él; las escenas más dramáticas [...] hoy provocan risa entre los espectadores. Pero [...] lejos de representar una amenaza para su poder de fascinación, este tipo de distancia es la condición misma de ese efecto. Es decir que lo que nos fascina es precisamente una cierta mirada, la mirada del “otro”, del espectador hipotético, mítico, de la década de 1940, que se supone era todavía capaz de identificarse inmediatamente con el universo del *film noir* [sic].³⁰

En las películas mexicanas presentadas encontramos modelos estéticos del *film noir* que fascinaban a cineastas mundiales y, con sus matices, al espectador nacional cuyo juego de la mirada se regía por el dispositivo del melodrama, un género al que se violentaba con la introducción de nuevas estrategias narrativas y tratamientos visuales y temáticos que subvertían la moral social y la representación del modelo familiar y sus temas de maternidad, de virtud, de honor, de odio,

29 E. Shohat y R. Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 223.

30 S. Žižek. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Paidós, 1991, p. 186.

de amor, de sacrificio, de felicidad, de culpa, de pecado, etcétera; que entraban en juegos de poder con el crimen, la pasión, la transgresión y la moral personal. De cualquier manera, toda propuesta de transgresión terminaba siendo vencida por la convención del gusto y la estética lacrimosa del melodrama, salvo alguna *rara avis* que al final viola la norma como *La noche avanza*. El sentimentalismo constantemente ganaba a la emoción. Pero el suspense, por momentos, rompía con el circuito de comunicación del dispositivo ideológico del melodrama para construir un síntoma que mostraba la necesidad de otro tipo de experiencias emocionales e intelectuales del sujeto moderno.



Imagen 5. *La noche avanza*: Subversión del dispositivo melodramático.

PALABRAS FINALES

Decimos pues que la sintomática del suspense nos revela esas contradicciones del orden burgués, al romper con la coherencia de

un discurso del melodrama que construye modelos y políticas de emocionalidad, dramas que ofrecen formas de vivir las emociones y de guiar los comportamientos basados quizá en los roles de género, en las formas de enamorarse, de ser hombre o mujer. Modelos cuyas referencias morales y filosóficas eran movidas, puestas en juego y después negociadas por el espectador que reordenaba experiencias estéticas y situaciones morales transgresoras para tranquilizar el juego de experiencia que ofrecían las películas: quizá una proyección perversa, un gusto criminal o un arrebató pasional.



Imagen 6. En la palma de tu mano: Vuelta a las emociones del hombre moderno.

En todo caso, en el entendido de que las emociones tienen raíces en las creencias y más en las ideas, discutimos sobre una ideología del suspense, como puede haber una ideología del amor, del odio, o del deseo.³¹ Hablamos del síntoma del suspense ligado a los recursos expresivos que construyen una estética, pero siempre en función de una ética (recordemos los choques morales de los que hablaba Hitchcock), que en el fondo remiten a la necesidad de una experiencia vicaria del espectador regido por el aterrador control de los sueños de modernidad, sueños materializados en devaluaciones, en pesadillas de dos guerras mundiales, en la bomba atómica, en los adelantos tecnológicos que acortan las distancias y que controlan la conveniencia del tiempo. El profesor Karín lo manifiesta bien al inicio de *En la palma de tu mano*:

El mundo ha recorrido la primera mitad del siglo xx. En cincuenta años la humanidad ha alcanzado metas con las cuales antes no se hubiera atrevido a soñar jamás. El hombre ha suprimido las distancias. Ha dominado el aire. Ha controlado las fuerzas de la naturaleza. Ha realizado el prodigio más extraordinario, el sueño más antiguo de todos los sabios de todos los tiempos. Ha liberado la energía nuclear. Solo una cosa no ha logrado el hombre: sustraerse al miedo, perder la incertidumbre, confiar en el mañana. A causa de esa inseguridad, de esa incertidumbre y de ese miedo todos buscan una respuesta que les haga confiar en su destino. Pero esa respuesta no siempre está al alcance de la razón, ni de los medios comunes [...].

Si bien enfatizamos la posible forma en que las películas promueven y administran textualmente la emocionalidad del espectador empírico (el de carne y hueso que asiste a una sala de cine) desde la figura de un espectador implícito; también está el trasfondo cultural en el que el profesor Karín nos invita a replantear la relación de aquel sujeto moderno con el mundo de las emociones, más allá del culto a la razón y a una esperanza en el proceso civilizatorio, que en el fondo manifiesta un desasosiego y un malestar de la modernidad, en este

31 T. van Dijk, *op. cit.*, pp. 21 y 39.

caso promovido por el dispositivo ideológico del melodrama, “roto” o interrumpido momentáneamente por un estilo inquietante y por el suspenso que desataba acciones que transgredían tanto universos morales como supuestos valores universales. Es ahí donde el estudio de las emociones se une con la razón, con el pensamiento, con un sustrato mental, cognitivo, intelectual, con una cultura de determinada sociedad y momento histórico.

REFERENCIAS

- Aviña, Rafael. *Mexnoir*. México, Cineteca Nacional, 2017.
- Baudelaire, Charles. *El pintor en la vida moderna*. Madrid, Taurus, 2019.
- Benet, Vicente. *La cultura del cine*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Boltansky, Luc. *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones en complot y enigmas*. México, FCE, 2016.
- Bonfil, Carlos. *Al filo del abismo*. México, Secretaría de Cultura, 2016.
- Bordwell, David. *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Bryant, Jennings y Dolf Zillmann (comps.). *Los efectos de los medios de comunicación. Investigación y teorías*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Cardona, Fernando, Guillermo Montaña, Jorge Carrión y Alonso Aguilar. *El milagro mexicano*. México, Nuestro Tiempo, 1971.
- Carroll, Noël. “The paradox of suspense”. Peter Vorderer *et al.*, *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Nueva Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1996, pp. 71-92.
- Casetti, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra, 1996.
- De Wied, Minet y Dolf Zillmann. “The Utility of Various Research Approaches in the Empirical Exploration of Suspenseful Drama”. Peter Vorderer *et al.*, *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Nueva Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1996.
- Fernández, Álvaro. *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 2006.
- , “El suspenso del melodrama. Entre modelos narrativos y modelos de conducta”. *Culturales*, vol. iv, n. 8, julio-diciembre. Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, 2008, pp. 7-52.
- , “Horizontes transnacionales: hacia un cosmopolitismo estético entre el *melo* y el *noir*”. *Mexican Transnational Cinema and Literature*. Nueva York, Peter Lang, 2017, pp. 191-206.

- García, Gustavo. "La década perdida". Gustavo García y David R. Maciel (coords.). *El cine mexicano a través de la crítica*. México, Filmoteca UNAM/IMCINE, 2001.
- Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". Thomas Elsaesser y Adam Barker (eds.). *Early cinema: space, frame, narrative*. Londres, BFI Publishing, 1990, pp. 56-62.
- Luna, Rogelio. "La naturaleza de las emociones desde la perspectiva sociológica". Celia del Palacio Montiel *et. al.* *Cultura, comunicación y política*. México, UdeG, 2002, pp. 115-136.
- Martuccelli, Danilo. *La consistance du Social. Une sociologie pour la modernité*. Rennes, PUR, 2005.
- Morin, Edgar. *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid, Taurus, 1966.
- Oroz, Silvia. *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. México, UNAM, 1995.
- Pérez, Xavier. *El suspense cinematográfico*. Barcelona, Pòrtic, 1999.
- Plantinga, Carl y Greg M. Smith (eds.). *Pasionate Views, Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1999.
- Russell, Arlie. "Ideology and Emotion Management: a Perspective and Path for Future Research". Theodore D. Kemper (ed.). *Research Agendas in the Sociology of Emotions*. Nueva York, State University of New York Press, 1990, pp. 117-142.
- Schrader, P. "El cine negro". *Primer plano*, n. 1, noviembre diciembre, 1981, pp. 43-53.
- Shohat, Ella y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Truffaut, François. *Hitchcock Truffaut*. Nueva York, Touchstone Edition, 1985.
- Tuñón, Julia. "Un melo noir mexicano: *El hombre sin rostro*". *Secuencias. Revista de historia del cine*, n. 17. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003, pp. 40-57.
- Van Dijk, Teun. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- Žižek, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Paidós, 1991.
- Zumalde, Imanol. *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid, Cátedra, 2011.