

La sintomática del suspenso en el cine clásico: el caso de México

Álvaro Fernández

Resumen

Este trabajo es un extracto (y reorganización) del capítulo 5 de mi tesis de doctorado, publicada con el título de *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*, bajo el sello editorial de El Colegio de Michoacán en noviembre de 2007. Aquí abordo en el contexto mexicano el suspenso cinematográfico clásico en tanto hecho cultural moderno. La modernidad, para el caso, funge como la matriz cultural del suspenso, y éste como un inminente síntoma del momento histórico que lo germina, una “mancha” en el escenario de la época que expone la contradicción de los valores en lo más profundo del melodrama criminal moralizador.

Palabras clave: suspenso, modernidad, cine mexicano, crimen

Estoy dispuesto a ofrecer al público choques morales benéficos. La civilización se ha convertido en algo tan protector para el hombre que ya no es posible que se nos ponga instintivamente la carne de gallina. Por eso, para despezarnos y recuperar nuestro equilibrio moral, es necesario suscitar ese choque artificialmente para alcanzar este resultado.

Alfred Hitchcock¹

INTRODUCCIÓN: LA MIRADA SOBRE EL CRIMEN

Al haber estudiado previamente el desarrollo histórico de la producción del cine criminal, así como las pautas sobre las creencias y explicaciones de los cineastas mexicanos respecto del crimen, los desenlaces y sus posibles efectos al exterior en la sociedad²; en este trabajo me interesa saber ¿qué motiva a un grupo de cineastas a construir una forma de suspenso para mirar el crimen?, ¿qué preocupación ideológica y estética deriva del suspenso en determinado momento de la modernidad en general y mexicana en particular?



En la palma de tu mano

Tales cuestiones orientan el principio tratado a lo largo de estas páginas, de que el cine de suspenso es un hecho cultural moderno que retoma y en el fondo quebranta los valores estéticos e ideológicos del melodrama nacional. Y es precisamente de la modernidad o experiencia de lo moderno³, de donde surgen de lo oculto ciertas necesidades y temores impresos en lo que podemos llamar “la sintomática del suspenso”.

En la sintomática está el núcleo y la sustancia del goce, el nudo de significación y el asomo del significado ideológico

(o sintomático⁴) que permanece oculto y aparece justo donde el circuito de la comunicación se ha roto. Es ahí, en el síntoma, donde el sujeto destinatario organiza el goce.

El síntoma es el contenido reprimido y ubicado en la fisura –dirá Žižek- “que desmiente el universalismo de los “derechos y deberes” burgueses [...] Consiste en detectar un punto de ruptura *heterogéneo* a un campo ideológico determinado y al mismo tiempo necesario para que ese campo logre su clausura, su forma acabada.” El síntoma subvierte lo universal ideológico (la ideología de la moral recta, el buen comportamiento con relación a la norma: la verdad, la libertad, el bien y el mal, por ejemplo), es “un momento” y “un caso específico” que rompe su unidad y muestra la falsedad: ¿la falsedad de un dispositivo ideológico, como podría ser el del melodrama?⁵

A la luz de ese principio, para responder las preguntas iniciales nos planteamos conocer: ¿el suspenso es síntoma de qué?, ¿qué ideología se mantiene en suspenso?, ¿cómo se va objetivando esa ideología y dónde surge su “fisura” o “punto de ruptura”?

Todo lo anterior implica, de acuerdo a nuestras líneas de análisis, la enunciación de *hipótesis*: una es que el cine nacional cuenta con una ideología y estética del suspenso, mantiene valores ideológicos y estéticos (modernos) cuya producción social de sentido y significados son compartidos en las prácticas y las estructuras de los grupos de la sociedad mexicana. Constituye entonces esas emociones colectivas que, a través de una institución cinematográfica y de un lenguaje particular, de modos industriales de producción cultural y de determinadas formas narrativas y estrategias de comunicación, se activan por un hecho criminal. En otros términos supone, además de atravesar aspectos psicológicos y fisiológicos en el espectador, una base formal y cultural, un código moral para las representaciones (interpelaciones, identificaciones y proyecciones).

En ese sentido, Jacques Aumont bien indica que “proponer una estética es proponer una ética”,⁶ es decir, una estética como “dimensión de la ética” pero también como “dimensión del *ethos*”, aquél esquema de percepción o sistema conceptual de un grupo social determinado.⁷ Por tanto, una estética del suspenso -que también se funda en el espectáculo del arte, en el gusto como sistema- es insoluble de una ideología del suspenso.

Asimismo hablamos de estética como “dimensión de la comunicación”, a saber que - en acuerdo con Fernando Vizcarra - “todo proceso comunicativo tiene una dimensión estética que puede incidir en el significado del discurso y en la naturaleza y sentido de la interacción de los sujetos. De allí la importancia de pensar la estética no sólo como filosofía del arte, sino también como estrategia comunicativa.”⁸

Por su parte, partimos de otra hipótesis, de que el melodrama criminal es el dispositivo del suspenso mexicano, el dispositivo que el suspenso atraviesa, motiva y finalmente envuelve con el choque-recuperación (desequilibrio y equilibrio moral) suscitado artificialmente y considerado benéfico por los cineastas ¿Por qué el melodrama funciona como el dispositivo del cine de suspenso?

Supone lo anterior que el melodrama funciona como el aparato ideológico de la moral social que primero oculta y luego intenta normalizar las contradicciones del sistema. Éste constituye un mecanismo para producir un efecto o acción prevista, dispone y construye los universales (el derecho y el *deber ser* de la burguesía de mediados de siglo XX). El dispositivo mantiene en “la fisura” ese contenido reprimido para demostrar aspectos de su falsedad: la próxima caducidad del sentimentalismo enlazado a los modelos de conducta (materno, de género, de la ley de alianza); las limitaciones de la razón y el aparente progreso; las fallas en el sistema en general y, en particular, de la política de prevención y explicación del crimen y los criminales (el mal viene de adentro, es destinado o, el entorno como condicionante criminal) y de su economía del castigo. Este dispositivo es una herramienta que expone en el suspenso el choque de las contradicciones, el síntoma de ruptura, la reactivación del goce.



La noche avanza

El dispositivo se define por regímenes de enunciaciones, según el análisis de Guilles Deleuze sobre el concepto de Foucault. El dispositivo entendido como un ovillo, un proceso multilineal en marcha que se compone a través de líneas de sedimentación propias del melodrama y líneas de actualización (con creatividad y regularidad variable) propias del suspenso. Estas líneas no solo lo componen sino lo atraviesan, lo cruzan y se vuelven entre sí. Es una totalidad móvil que se desplaza en tres dimensiones: curvas de visibilidad (visible / invisible) y curvas de enunciación (decir / no decir); por otro lado, líneas de fuerza que atañen al poder (tejen las curvas y llega a todos los puntos del dispositivo).⁹

Se trata en todo caso, de la renovación de una “vieja mirada” regida por la ideología del melodrama criminal, dispositivo que nos lleva a reconsiderar las interpretaciones que resultan de la puesta en escena de valores, deseos, temores y aspiraciones, de identificaciones pero también proyecciones cuyas líneas de fuerza o de poder giran en torno al deber ser (modelos de comportamiento), frente a la ruptura del llamado contrato social que sugiere conductas, el apego a ciertas normas y a una “libertad moral” según la ideología jurídica y judeocristiana (que en el fondo choca con lo que pone en relieve el síntoma del suspenso: el libre albedrío y la “libertad antropológica”, esa libertad imaginaria que está más allá de la ley social y jurídica que atiende el conflicto entre el hombre y la prohibición¹⁰)

¿Cómo el suspenso recupera valores estéticos e ideológicos del melodrama?, ¿cómo se objetiva el dispositivo y dónde se encuentran “la fisura”?, ¿hay cintas que escapan al dispositivo del melodrama? Y, en general -siguiendo la paráfrasis de Hitchcock-, ¿cómo regula el equilibrio moral?

EL DISPOSITIVO DEL SUSPENSO

La cinematografía mexicana acude a la estética e ideología del suspenso para representar la realidad social moderna; lo hace –y también es sintomático- además de con el estilo común impuesto por Hollywood, a través de una vieja mirada del crimen y con el dispositivo del melodrama: aparato que confiere identidad.

El suspenso por tradición narrativa y por condiciones socioculturales maneja una tensión con el melodrama en su esfera de significados sintomáticos que en el fondo apelan “al malestar de la modernidad”, a la revelación –que remite a las *Flores del mal* de Baudelaire- de “los toscos desechos de la modernidad, la ferocidad que se oculta en medio de la civilización y sus monstruosidades vivas”.¹¹

Con todo y melodrama moralizador, la experiencia del relato de suspenso es fundamentalmente moderna en tanto que –más allá de que esté “subsumida en la modernización o el modernismo”¹²- la modernidad, siguiendo a Danillo Martuccelli:

No es un tipo societal (sociedad industrial o informacional), ni un periodo histórico (tiempos modernos), ni un espíritu intelectual (Siglo de las luces), sino una *experiencia inédita* [...] Lo propio de la modernidad no es un estado de evolución, un pacto político, una relación con la cultura. O más bien, es todo esto a la vez pero anclado en una realidad de base más profunda y durable. En la raíz de la modernidad se encuentra la experiencia de un mundo que jamás estuvo tan complejamente organizado y cerrado, donde los individuos se sienten obligados a un trabajo permanente de sí y del mundo.¹³

Tal experiencia inédita (de desasosiego ante un mundo atrozmente organizado) se registra en esa tensión cinematográfica, tensión en la que las líneas de actualización del suspenso constantemente ceden y se recuperan frente a las líneas de sedimentación del melodrama, ya con recursos en pos de significados emocionales, ya apelando -la gran mayoría de estas películas- a recursos sentimentales fuertemente moralizantes, donde intervienen las líneas de fuerza de una tradición narrativa con profundas raíces psicosociales que, no obstante, determinan la otra tradición que apenas se implanta.

Aquí debemos anotar que el melodrama nacional de la época, según autores como Monsiváis, Ayala Blanco y García Riera, es el modo de representación –en su más estricta convención y con sus debidas variantes como el melodrama familiar- cuyo argumento cuenta la historia una chica provinciana cae al infierno de la capital que la acecha y lleva a las garras del vicio en algún cabaret de barriada, mientras le surgen parentescos insospechados y un cinturita padrote le hace la vida imposible; la chica se hace artista (bailarina o cantante salvando de paso los hoyos argumentales) o prostituta honorable.¹⁴

Pero en cualquier otra variante del macrogénero más allá de la chica inmigrante que encaja en los bajos fondos (sea el melodrama adúltero, cabaretero, bohemio, folclórico, rural, prostibulario, portuario, etcétera¹⁵), la familia, la maternidad, la virtud, el honor y el amor “verdadero” (permitido: heterosexual y bajo la ley de alianza), son el trasfondo, el flujo que enfrenta el valor y antivalor, son los “goces vedados” –arguye Monsiváis- y sólo la continua humillación purifica, casi siempre a destiempo, el alma. “Un doble mensaje hipócrita”.¹⁶

Silvia Oroz ve en éste la expresión de la trama romántica donde se manipulan los acontecimientos para poder actuar en las emociones del público, sin sujetarse a un desarrollo lógico, teniendo como función la diversión y haciendo uso ingenioso de los elementos claves como el amor, el odio, el bien y el mal. El eje temático es el discurso sobre la desdicha, mientras que la hipersensibilidad y el esquematismo son los rasgos formales que lo definen.¹⁷ Ahí se encuentra una matriz cultural que afirma una significación moral en un universo desacralizado. Al respecto Barbero indica que “todo el peso del drama se apoya en el hecho de que se halle en el secreto de esas *fidelidades primordiales* el origen mismo de los sufrimientos”.¹⁸



La sospechosa

A la sazón, podemos hablar del melodrama de suspenso que, aunque se mantengan en constante tensión, no es lo mismo que el suspenso del melodrama, el que sólo utiliza - como cualquier otro género o macrogénero- estrategias narrativas de suspensión cualitativa y cuantitativamente inferiores, subordinadas a los códigos propios como medio para la exacerbación de los sentimientos que emanan de temas ya mencionados (la familia, el amor, la pureza, el honor, etcétera), y no para la emoción como fin en sí misma, al resaltar el peligro del personaje y generar la angustia en el espectador sujeta, en el marco global, al hecho criminal.

En el cine clásico de suspenso mexicano se presentan las dos líneas de acción independientes o interdependientes que se sedimentan, sujetan y actualizan; por una parte la intriga de predestinación correspondiente al acto delictivo con la profundidad o superficialidad de un misterio o un acto criminal y, por otra, del romance en función de la norma social. A razón de ello, cualquiera que sean las claves de estas películas, nuestras expectativas se fundan en el conocimiento de otras películas de la misma tradición.

Del mismo modo en que nuestra experiencia del cine de suspenso a partir de otras tradiciones cinematográficas, conduce nuestro conocimiento de las convenciones narrativas relacionadas con la psicología y la ambigüedad moral; la línea melodramática en el cine mexicano nos permite –por la distribución de lo enunciado y lo visible, de las zonas de fijación y de las zonas de silencio, en la relación de los códigos binarios: *la norma (el deber ser)* y *el deseo (querer ser)*-, esperar que los problemas románticos se resolverán antes del final; siempre y cuando sean subordinados a la norma, de lo contrario nuestras expectativas se inclinarán, como regularmente lo hacen, a la tragedia.

EL MELODRAMA DE SUSPENSO Y EL SUSPENSO DEL MELODRAMA

En este dispositivo se explica, por ejemplo, que el suspenso en *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943)¹⁹ esté subordinado tanto al crimen como al tipo ideal de familia, al género femenino y la función del rol como modelo de conducta, esto es, al suspenso del melodrama. Las líneas de acción (sedimentación, creatividad y fuerza) son claras en este prematuro film de suspenso.

Como antecedente recordemos que uno de los núcleos dramáticos es, además del crimen político, el amor platónico y la esterilidad de Julieta (Andrea Palma). Tal castigo le vale varios incidentes y formas de expiación: suplantar su rol de hermana por el de madre; trabajar como fichera en el cabaret para mantener a Juanito su hermano-hijo (Narciso Busquets); permitir a Ignacio su esposo (Alberto Galán) una amante que por vanidad (mantener su figura) le niega un hijo resistiendo la quintaesencia femenina y; para cerrar con broche de oro, rechazar un momento de pasión con Octavio (Pedro Armendáriz), amor de su vida y toda una vida con el objeto de su pasión. Se comprueba cuando, al culminar un arrebatador beso, dice:

JULIETA - No Octavio, no debemos dejar que esta noche nos arrastre en su vértigo, si yo fuera tuya aquí en este cuarto de hotel acabaríamos por sentirnos indignos. Sería traicionar no sólo a Ignacio y a Juanito, sino a nosotros mismos, a nuestros recuerdos, tú sabes, tú sientes como yo, que debemos esperar.

A partir de esta secuencia ambos acuerdan huir en el tren del sur para entregar los documentos (objeto del suspenso) y culminar su amor (objeto del melodrama). Tal elección pone en tela de juicio el deber de mujer, un código moral en contra del deseo: ¿dejará a Juanito y a Ignacio, el sacrificio de esposa y de madre por su satisfacción personal?

Tras el peligro y una larga secuencia llena de tensión, espera y persecuciones entre Juanito, esbirros del gobernado y Octavio, éste obtiene los documentos y aguarda a Julieta: ¿llegará Julieta a tiempo? A saber que a las 8 parte el tren, con el recurso del último minuto Julieta sube al vagón a las 7:59 y entrega a Octavio la carta que ha dejado su esposo. Ella piensa en voz over:

JULIETA -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.

La convención no se hace esperar y el *deber ser* que construye y domina el género se impone sobre cualquier amor y misión política, así sea el líder sindical más honrado, Pedro Armendáriz o cualquier otro galán de la época. Es representativo cuando al final de la resolución -previamente suspendida entre dos posibilidades opuestas- el tren parte y con un desplazamiento de grúa hacia abajo (*tilt down*) aparece en cuadro Julieta con Juanito y después Ignacio mirando el tren partir. Comienzan las preguntas y respuestas que el espectador ha anticipado:

IGNACIO - ¿Estás llorando?!

JUANITO - ¿Por qué no te fuiste?

JULIETA - Habría llorado más si me hubiera ido.

En este sorpresivo pero a la vez esperado final, sí opera el suspenso del melodrama, que había estado en tensión con la línea del crimen y su respectivo suspenso a lo largo del argumento. De esta manera maniobra el dispositivo en el cine de suspenso con sus líneas de sedimentación. Aun no llegaban las líneas de actualización con las acciones de los entonces desconocidos amantes malditos, las parejas atípicas del suspenso, de cintas futuras como *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947), *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1950) o *Donde el círculo termina* (Alfredo B. Crevenna, 1955); tipos y estereotipos que se entregan a lo desconocido y culminan en la fatalidad por el rechazo del *deber ser*: la norma sedimentada en el significado sintomático y actualizada en la estética moderna de posguerra.



Donde el círculo termina

De cualquier manera, *Distinto amanecer* es una referencia fílmica cardinal para identificar los cambios que tendrá la mirada y la movilidad de las líneas de fuerza que atañen al poder en el dispositivo, así como un impulso a la renovación de tipos y estereotipos; al hecho de que las próximas "parejas del suspenso" implicarán una amenaza al contrato social y un atentado a ese sistema de ideas y creencias que se encarna - incidiendo de alguna manera en la construcción social de sentido - en el orden social establecido sujetado al crimen y a los roles de género.

LÍNEAS DE SEDIMENTACIÓN Y DE ACTUALIZACIÓN: LA TOTALIDAD MOVIBLE

Cada sustrato simbólico de la variedad de tipos y estereotipos, y de cada modo de representación criminal, en todo momento transmite significados distintos para la sociedad en transformación. En consecuencia, los códigos culturales que manejan, los valores y los conceptos son movibles y traducidos a un lenguaje cinematográfico particular, de acuerdo a géneros o macrogéneros que funcionan para develar también ideas sociales particulares que, no olvidemos, pueden ser de dos tipos: las supuestamente correctas a las que se aspiraba y se implantaban en la sociedad y; las de la mentalidad que son prejuicios y creencias a veces inconscientes que se refieren a la moral y la ética.²⁰

Se trata de una reconstrucción de códigos; por un lado en obras sentimentales, por el otro, en obras

emocionantes,²¹ que en ambos casos, llegan a conclusiones fuertemente moralizantes. En ese sentido el melodrama y el cine de suspenso –como cualquier categoría narrativa- construyen a través de sus personajes, de su puesta en escena y de sus estrategias narrativas, el código ético fundado en su propia matriz cultural.

En el melodrama el bien y el mal implantan tajante su línea divisoria; en el suspenso mexicano las líneas de fuerza hacen cobrar mayor movilidad a esos valores, y pronto ceden o se recuperan para al final exaltar la moral social. Con todo, ambos garantizan la destrucción de los malvados -personajes con alto grado de humanidad- que, dicho sea de paso, por fuerza deben estar más logrados.

Incluso el malo es el que mueve al melodrama y su objeto motor, además del amor, es el mal que será castigado. En el cine de suspenso mexicano, por su parte, la triada formada por los personajes-función: Víctima, Justiciero, Malvado -o Traidor, lo llama Barbero para el melodrama²²-; confluyen constantemente en el mismo protagonista que, por su previa maldad, también será castigado –o bien, que ya es culpable porque será castigado-, entonces será la víctima y será el traidor de sí mismo: un sacrificio que redime.

Sin embargo existe una diferencia tajante: no es el mismo mecanismo de identificación y proyección. En el melodrama el mal es repudiado, en el suspenso el malvado también se convierte en antihéroe y el mal -aunque sea momentáneamente- se relativiza según el lugar de la triada de la narrativa de suspenso (otra totalidad movable): Víctima (antihéroe o antiheroína, criminal trágico), Amenaza (criminal, villano, policía, *femme fatale*, en el fondo se trata de la libertad y la vida), Salvación (policía, autocastigo, que además de la libertad y la vida, se trata de la culpa, el sacrificio y la penitencia). En ese sentido, cobra relevancia el supuesto de Žižek de que con la muerte del villano hay una autoaniquilación del goce.²³

Así se muestra la matriz cultural del suspenso mexicano. Pero aclaremos que todo cine de suspenso no siempre se determina por la moral como por la situación del personaje - bien indica Hitchcock -, así el malo puede cambiar de función y servir como víctima eventual; cabe decir que la identificación del espectador sigue a la víctima.²⁴

Además, habrá que anotar que el antihéroe, *alter ego* del héroe, oscila en una continua ambigüedad moral, atiende a códigos morales o amorales. Regularmente no mantiene la bondad, honestidad, altruismo, ética y demás atributos considerados como “positivos” de los héroes comunes. Por el contrario, en sus ideas y por sus acciones motiva la amenaza social, a la vez que concede la proyección psicológica del espectador, donde posa sus más profundas pasiones que al final encuentran –de acuerdo a su convención social y moral mexicana-, una espontánea necesidad de castigar las viles motivaciones de estos personajes.



Que Dios me perdone

Ahí está Lena de *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1947), una víctima y sujeto de castigo por ser culpable de

abanderar la modernidad, por transgredir los roles de su género (ser inteligente, culta, bella, delincuente útil: espía internacional de oficio), por utilizar -activa y pasivamente- su cuerpo como moneda corriente para cumplir sus cometidos, que en el fondo yacen en la amalgama del suspenso y en la matriz cultural del melodrama: maternidad, familia, decencia, pecado y culpa, etcétera. Ahí está El Suavecito de *El Suavecito* (Fernando Méndez, 1950) que - como el Profesor Karín de *En la palma de tu mano* - es traicionado por su conciencia justiciera por haber incriminado a un inocente, y luego con todo el peligro que implica señala frente a la autoridad jurídica al verdadero asesino que, a su vez, amenaza con asesinarlo. Ahora la espera dilatada por una resolución entre dos posibilidades opuestas -es decir, lo propio del cine de suspenso- nos hará sentir por las curvas de enunciación, su sacrificio; y ver, por las curvas de visibilidad, la transformación en víctima redimida por los golpes de esbirros que purifican su alma.

Tal es el ritual que se cumple al seguir la narración -pues estas películas se sostienen tanto por el proyecto ideológico como por la estructura narrativa- que delinea el suspenso por el dispositivo del melodrama, donde, a partir de la representación-reinterpretación de la realidad social, se genera una experiencia, un aprendizaje intelectual y emocional, donde se definen concepciones desprendidas de la memoria narrativa y ligadas a las sensibilidades y al sentido común.

A esto, cabe anotar que el melodrama fue el dispositivo o educador sentimental de toda la generación de los años treinta y cuarenta, consolidado y sublimando a través de sus convenciones lingüística, de las conductas y modelos motivados por la premisa de “el amor lo puede todo” -nos recuerda Silva Oroz. Es entonces cuando por vía indirecta entra en juego el pecado/culpa, sacrificio/felicidad, y el melodrama se convierte también en un eficaz modelo de comunicación de los valores morales religiosos y burgueses (retrogradados, pero muy apreciados por la industria, sistematizados por el cine, asimilados por los cineastas y el público).²⁵

Son los valores y grandes temas de la matriz cultural que, aunque al final se reafirmen, son puestos en entredicho a través del suspenso que marca la transición entre el melodrama cinematográfico como principal modo de representación y educador sentimental, y otros modos y fuentes de educación sentimental y emocional en la década siguiente.

Moral y catarsis constituyen la articulación esencial del melodrama, en pro de la sensibilidad conservadora. “La preocupación moralizante forman parte de la estructura formal e ideológica [...] así como las pasiones suaves y el premio a la virtud”.²⁶ Esa moral del melodrama funciona como instrumento de cohesión social en los códigos estéticos e ideológicos del suspenso: la puesta en juego de una ideología que -no olvidemos- fluye entre la víctima, el peligro y la salvación (de la vida o la libertad, incluso el alma). En la resolución moral esta la moraleja didáctica y evangelizadora, el “chantaje sentimental” del dispositivo; sin olvidar el paradójico realismo de la exageración y el exceso propio del melodrama, pronto asimilado y reconstruido -a veces aminorado- por el modelo de comunicación del suspenso.



La otra

Tal recurso expresivo es lo que teóricos llaman la estética popular, lo *kitsch*,²⁷ la retórica del exceso, “la puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros a una estructura dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos exigiendo en todo momento del público respuestas en risas, en llantos, en sudores y estremecimientos”:²⁸ el caso de Lena que, al saber que su hija ha muerto y tras caminar desolada sin rumbo fijo, da caridad a una niña que dice: “que Dios se lo pague”; suenan unas campanadas y vemos la torre de una iglesia; ella mira al cielo y pide: “Que Dios... me perdone”.

LÍNEAS DE FUERZA: ENTRE EL MELODRAMA Y EL FILM NOIR

En este ir y venir de miradas que marcan la identidad cinematográfica y cultural, tampoco podemos negar que existe –aunque dosificada- cierta influencia con la cuna del suspenso, léase con Hollywood y con el *film noir* como línea contemporánea y unidad enunciable e indisoluble del suspenso clásico.

Como punto de partida vale la comparación entre ambas cinematografías pero, para encontrar los puntos de engarce permitidos / censurados, visibles / no visibles, enunciables / no enunciables con nuestro cine, resalta el contraste de los *códigos socioculturales*: entre varios aspectos está la intervención directa en la Segunda Guerra Mundial, el cambio vertiginoso de los roles de género, el desencanto social y del sistema aunque la corrupción sea más velada, el lugar que tiene el exilio de directores europeos con influencia del expresionismo y de importantes psicoanalistas, la urbanización que cobra otro significado con los suburbios y los *free way*, la tecnología y el progreso que conlleva niveles más avanzados.²⁹

Asimismo, con debidas excepciones, la influencia en México del *film noir* –que recordemos, más o menos permanece anclado a un periodo histórico a diferencia del suspenso como tradición narrativa- no procede de manera “natural”, los *códigos* y las *técnicas visuales* se toman con titubeo: la iluminación expresionista, los planos que rompen el horizonte, los lentes angulares que desproporcionan los objetos, entre otros. También –aunque con excepciones- esquivan los *códigos sonoros* del cine vecino: voz que narra pero ofrece introspecciones y la ambigüedad moral de los personajes de principio a fin (en México al final se impone al ortopedia moral), música como el jazz que surge de bajas capas sociales y minorías étnicas (en nuestro país el mambo sólo se utiliza para números musicales, por mencionar alguno), bajas frecuencias, etcétera. Así como *códigos narrativos*: desarrollo no lineal, interacción entre el presente y el pasado, dinamismo en el montaje que busca no sólo contar una historia sino significar la descomposición psicosocial.

*El suavecito*

No obstante, a la sombra de lo anterior, podemos decir que sí preocupó a algunos directores mexicanos esta

influencia hollywoodense que cobija al *noir*. Vale recordar la apreciación de Gustavo García de cintas de los directores más representativos y deslumbrados por esta corriente:

En la palma de tu mano (Gavaldón) y *El Suavecito* (Méndez) 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 (Arturo de Córdova y Leticia Palma desenterrando el cadáver, llevándolo a las vías del tren, la histérica confesión de ambos a la policía; 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 en dos piezas ejemplares.[30](#)

También, entre las piezas tocadas por el *noir*, aunque en este caso más ejemplificadora que ejemplar, podemos contar y ubicar justo a la mitad de siglo a ***El hombre sin rostro*** (Juan Bustillo Oro, 1950); intento de realización de un cine negro mexicano de apego a códigos narrativos y visuales pero, de resultados vencidos por el dispositivo del melodrama y por la limitación lingüística, por convenciones de producción, de puesta en escena, por extensión de recepción y consumo.

En ella Carlos Lozano (Arturo de Córdova), asesino de prostitutas callejeras, es traicionado por el inconsciente que lo lleva a actuar en sangrientos *lapses* con el fin de limpiar “la escoria urbana”. *Lapses* pronto desentrañados por el psiquiatra Eugenio Britel (Miguel Ángel Ferriz). La cinta está regida por el tema de la misoginia, asimismo acude a la temática predominante del crimen y la sexualidad, *Eros* y *Thanatos*, tratada con la voz en *off* que expresa introspecciones y la personalidad del criminal, con fotografía de alto contraste, desde la tendencia psicoanalítica, expresionista –experimentado en su ensayo ***Dos monjes*** (1938)- y, en parte surrealista[31](#). Campos que había estudiado Bustillo Oro para explorar los laberintos del inconsciente e inquietudes llevadas a cabo en las secuencias de los sueños donde Carlos encuentra a su *alter ego*, “el hombre sin rostro”, que hace recordar a ***M*** de Fritz Lang.[32](#)

Pero además de las líneas de fuerza del estilo y de la convención nacional que delimitan las posibilidades de lo *noir* mexicano, otros aspectos del contexto sociocultural suman esfuerzos. Por principio de cuentas cuando arriba a México Eric Fromm, su influencia apenas llega a un pequeño círculo intelectual a diferencia de Estados Unidos que cuenta con mayor inmigración de psicoanalistas. Entonces la representación del Dr. Britel se torna completamente didáctica pensando en un público no familiarizado con el tema del psicoanálisis. Un público que, anotemos, más parecía buscar satisfacer el morbo con la representación de estrellas asesinas de la nota roja autóctona (léase fenómeno multihomicida de Goyo Cárdenas), que tener una experiencia estética de vanguardia basada en el desencanto social y la ambigüedad moral.[33](#)

La expresión *noir*, sin embargo, queda en el intento con una cámara que se antoja estática. La convención nacional lleva a los cineastas a utilizar el recurso del diálogo y de la actuación teatral para llevar la narración en detrimento de un lenguaje exclusivamente cinematográfico. Incluso cuenta el director que pretendía usar filtros y lentes angulares propios de la técnica y estética del *noir*, pero encontró la negación de Jorge Stahl, el director de foto, y del escenógrafo Javier Torres Torija que, “por prevención” se empeñaron en apegarse al estilo clásico.[34](#)

Sin embargo, aunque la película no teje su trama con la ambigüedad moral: fusión del bien y del mal, sino en la separación tajante de estas fuerzas relacionadas con la maternidad más que con el desencanto social; llega a ser transgresora precisamente porque aborda la descomposición familiar con la madre que suple a la mujer fatal imprescindible para el cine vecino.

Aquí el síntoma no sólo exterioriza la negación para explicar las causas de estos criminales (anormalidad psíquica o maldad del alma del criminal), sino refiere al alma de la modernidad, al punto ruptura del dispositivo que opera en el film donde fallan los pilares del melodrama y percibimos más que “la maldad de Eva” -cuya seductora manzana es el erotismo, la belleza y el glamour-, la amenaza femenina desde el complejo de Edipo: la madre que ha construido -o quizá es- el monstruo que desata Carlos Lozano en sus sueños y que lo hace asesinar en la realidad. Y cuando el Dr. Britel define “tan inocente y tan monstruosamente culpable” a Carlos Lozano, la frase cobra sentido en función del empalagoso amor materno, para el modelo de instinto-emoción tan explotado en los años cuarenta.[35](#) La transición generacional y el desgaste de modelos, inminentemente derivaban en síntomas de las expresiones

culturales.

En conclusión, no existe aclimatación total de los géneros con Hollywood: “el eterno aprendizaje, la manera de hacer cine”, aclara Monsiváis. El *film noir* - como anotamos - parte del ánimo de escritores de agudo desencanto social, moral ambigua, e indagación psicológica, y de directores exiliados a Estados Unidos que importan otras tradiciones estéticas. En México sobran posibilidades y ventajas para utilizar el género por la complicidad entre hampa y política, por la infinidad de zonas de corrupción (bajos fondos) e impunidad. Pero, reiteremos, en principio carece de elementos expresivos cruciales, industriales y sociales. El progreso del país y de la cinematografía va a otro ritmo y, entre lo mencionado, anéxese el vigor corrosivo en la novela, carencia personajes memorables, estilo visual con otra perspectiva urbana para alcanzar la vitalidad de un cine negro nacional.[36](#)

Por eso no tanto el estilo como el suspenso - que unidos son la sustancia estética y emocional del *noir* -, es recuperado en el cine mexicano según sus propias matrices culturales, formas estéticas y de producción, de recepción y de consumo, que dan cabida a un bagaje emocional en función de su propia ideología.



El suavecito

LA MIRADA DEL SUSPENSO

Entonces la urbe se convierte en el espacio simbólico de los tiempos modernos que orillan al delito y la forma de representación del crimen, sea *Los olvidados* de Luis Buñuel (1959), el maestro de la subversión; *Ventarrón* de Urueta (1949), maestro de la serie B; o *El Suavecito* de Méndez -junto con Gavaldón- el patrono del suspenso mexicano.

La escena del crimen tiene en las calles de la ciudad, los barrios, las vecindades, las ciudades perdidas, los bajos fondos, amortiguadores de la mirada. Pero también a las colonias y los cabarets de lujo perteneciente a la otra cultura que, como hemos visto en capítulos anteriores, acuna la psicosis de los criminales, la ambición y la emoción de delinquir.

Se trata de mirar esa “otra cultura” que se antoja más urbanizada, culta, cosmopolita y modernizada que accede a todos los bienes y servicios que, por otra parte, protagoniza la nueva escena del crimen y la otra clase social criminal. Un cine que pone en tensión (suspende en forma y fondo) los antiguos valores, hábitos, costumbres, creencias y tradiciones del pueblo mexicano con una ansiada idea de modernidad a la que el sujeto social desea anexarse por todos los medios. *Flashback*: Si con *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919) el espectador se enfrentaba a otra instancia narrativa y a otra situación hermenéutica; *flashforward*: junto con *En la palma de tu mano* presenta un nuevo enfoque al problema del crimen y su forma de representación, forma de consumo y de recepción.

Es sintomático que la cinematográfica mexicana pose en el suspenso “una mirada” y una estrategia comunicativa regida por el dispositivo del melodrama para exponer el hecho criminal moderno y generar otro juego de ideas y emociones (no sólo en relación al espectador, sino a las explicaciones del crimen). Las redes encuentran sus puntos nodales con el aumento de las producciones que echan mano de la retórica del suspenso, aunada a la inauguración de la segunda etapa de la Época de Oro (1946-1955), al espejismo de grandeza nacional y cosmopolitismo, de plenitud social y económica que en esos términos se ha dado en llamar “el milagro mexicano”; en fin, tanto a la modernización en todos los campos que involucran a la cultura, como al hecho de vivir lo moderno.

EL SÍNTOMA DEL MALESTAR DE LA MODERNIDAD Y LA TAUTOLOGÍA DEL SUSPENSO

El cine de suspenso se convierte en un hecho cultural moderno que reinventa sus mismas tradiciones. Pero no olvidemos que el cine desde el primer enfrentamiento entre el público y las imágenes en movimiento, nació –además de adelanto científico- como un espectáculo moderno. Desde ese punto de vista, el suspenso cinematográfico es un hecho cultural moderno desde que Porter, para generar el choque moral y emocional, por primera vez utiliza acciones paralelas con la técnica del montaje alternado (*cross cutting*) entre los bomberos y la víctima (prisa-incendio) en **Salvamento en un incendio** en 1902. Ya Griffith a fines de la década –y con más ahínco en las siguientes³⁷- lo cultiva al introducir, con gran dominio, las acciones paralelas en el momento culminante. Desde entonces implanta un eficaz recurso para mantener la atención del espectador: el salvamento en el último minuto.

En ese sentido referir al cine de suspenso mexicano como un hecho cultural moderno, pareciera introducirnos en la repetición de un mismo discurso, mantener el argumento en una expresión tautológica, pues el cine siempre ha formado parte de las narrativas de la modernidad o de la modernidad estética.

Cierto es, pero aclaremos que histórica y temporalmente este cine en nuestro país es un hecho de posguerra, momento que se recuerda como el inicio de la modernidad cinematográfica mundial y la llegada a la cima de la modernización social, política, económica y cultural del México postrevolucionario. Es cuando tiene lugar el presidencialismo civil y no militar, cuando ocurre una importante confrontación migratoria motivada por el centralismo. Además el crecimiento, el “progreso” y desarrollo de la capital y del país genera la apertura de otras manifestaciones como el aumento de la clase alta y la clase media cada vez más pudiente, con miras a un efervescente cosmopolitismo. Y a partir del fenómeno migratorio campo-ciudad se genera una transformación de sus relaciones sociales, nuevos usos y costumbres, nueva configuración de su universo cotidiano donde se vislumbra un nuevo sector social (popular-urbano).



La devoradora

Con este marco surge el cine de suspenso y, aunque Julio Bracho se interesó al respecto en **Distinto amanecer** durante el conflicto bélico, **La otra** de Roberto Gavaldón a partir de 1946, puede considerarse el inicio de “una serie clásica de suspenso”, a la que siguen cintas como **La devoradora** (Fernando de Fuentes, 1946) o las

mencionadas *Que Dios me perdone*, *El Suavecito* o *La sospechosa* (Alberto Gout, 1954).

Es parte de la nueva estética del crimen que desprende una dimensión comunicativa del hecho criminal. Esta forma de comunicación –siguiendo a Barbero- se convierte en parte de los dispositivos que permiten:

Incorporar elementos de la memoria narrativa al imaginario popular, al imaginario urbano-masivo no pueden ser comprendidos como meros mecanismos literarios ni como despreciables artimañas comerciales. Estamos ante un nuevo modo de comunicación que es el relato *de género*.³⁸

Si bien queda claro que “la creación cultural no funciona solamente como síntoma sino también como una fuerza activa en la constitución de nuevos procesos estructurales”,³⁹ este modo de representación –que cuantitativamente puede considerarse menor frente al melodrama criminal, prostibulario o cabaretero-, cualitativamente se convierte en un síntoma del “malestar de la modernidad”, en un elemento adherido (parásito) al dispositivo que permanece en la relación entre “fin” y “medios”, y se vuelve contraproducente revelarla porque pone de manifiesto “el goce de la angustia” que actúa en la ideología, en “la renuncia de la ideología”, de las explicaciones del crimen, sus prevenciones y sus castigos en particular; de los “deberes” y “derechos” burgueses en general.⁴⁰ Es decir, representa aspectos cruciales de esta conciencia que -a partir de la Primera Guerra Mundial y reactivada en la Segunda (recordemos a Lena de *Que Dios me perdone*, sujeto del suspenso, que sufre “psicosis de guerra”: supuesta enfermedad común en la época)- devienen en una crisis de la civilización, del pensamiento fuera de verdades y cánones absolutos que terminan “por alterar” la conciencia de la humanidad.⁴¹



En la palma de tu mano

Sintomático es, por ejemplo, el discurso que Karín (Arturo de Córdova), quiromante charlatán, dicte al iniciar la película *En la palma de tu mano* con la exposición de los alcances, descubrimientos y logros que el “hombre premoderno” nunca hubiera imaginado; ahí argumenta con voz *over* sobre un montaje de tales acontecimientos (sea el avión o la liberación de la energía nuclear) que termina con la imagen del globo terráqueo y luego con Karín afianzando a una bola de cristal:

[...] Sólo una cosa no ha logrado el hombre: sustraerse al miedo, perder la incertidumbre, pensar 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 [...]

Lo que parece denotar una ironía del charlatán, evoca precisamente la misión de la vida y el mundo de estos personajes: representar lo “que se encuentra -indica Karín- más allá de la razón y de la inteligencia”, del *doxa* de la mirada, ese punto de vista generalizado de la estética, la percepción, la sensibilidad que organiza el sentido común, el mundo cotidiano. Expone en el significado sintomático (o ideológico) lo que Foucault llama *episteme*, esa

configuración profunda e impensable del saber inmerso en dos cortes epistemológicos. El *episteme moderno* “se convierte en la sintaxis del pensamiento, la red no pensada a través del cual se miran las cosas y también son enunciadas”,⁴² y da relieve a leyes inconscientes que condicionan lo que el individuo dice de sí mismo, su propio discurso basado en toda una:

Nueva conciencia de las fuerzas emocionales, irracionales, instintivas y biológicas del hombre y por tanto, de la conducta humana, la idea de que el hombre, lejos de ser un individuo guiado por la razón y el orden, estaba sujeto a la fuerza de instintos y emociones desordenadas.⁴³

La incertidumbre y la ansiedad suman un estado considerado básico para la reflexión sobre el hombre moderno que, desde las primeras décadas del siglo XX –incluso desde fines del XIX–, se registra tanto en la preocupación filosófica como en el arte. No obstante, cabe resaltar que surge en principio de una mirada europea y norteamericana: modernización endógena: prematura y más desarrollada y; en ese sentido México es uno de los países que –nos recuerdan los exploradores de la cultura– llegaron tarde “al banquete de la modernización”.

Esto no impide que brotara en la propia idea de modernidad y proceso de modernización (exógena: más rápida y salvaje) el síntoma de malestar: particular desazón por el aparente dominio de la naturaleza con el supuesto progreso; por la ciencia y la tecnología aplicada, acelerada y masiva, con la implantación de electrodomésticos y automóviles en la cotidianidad industrializada y urbanizada; con la racionalización desmedida y la secularización; con la creencia ciega en un Estado de tendencia proteccionista y capitalista, regido por la política económica con su propio “milagro económico” y su inscripción a la democracia como única legitimación del poder; con la ciencia que cambia la mirada hacia una nueva realidad física y a una nueva percepción biológica y psíquica; con las humanidades que miran, más que su naturaleza, al hombre histórico y al de existencia individual en tensión con las instituciones y con el sujeto masificado tendiente a nuevas formas de entretenimiento, de narrativas y mitologías.⁴⁴



En la palma de tu mano

Con todo:

Sólo una sociedad profundamente enferma puede ver al mundo como algo dominado por la manipulación, con prácticamente nadie que determine o controle sus propias convicciones, ya no digamos acciones, y donde la mayoría se convierte en títeres de misteriosas “agencias”. Sin embargo –se pregunta Ernest Mandel–, ¿acaso no es así, de hecho, como la enajenada humanidad contempla su destino social en la sociedad burguesa?⁴⁵

Entonces Karín, “flor del mal” de la modernidad, sujeto fílmico parte del *episteme moderno* y del lado oscuro de la burguesía, nos recuerda que “el sueño de la razón produce monstruos”; sugiere la necesidad de volver a las emociones, al instinto; propone acudir a “las fuerzas del arcano”, o sea, al discurso y la experiencia del suspenso,

para así generar artificialmente el “choque benéfico” que lleva a recuperar el equilibrio moral y, simbólicamente, hacer frente no sólo a nuestra protectora civilización sino a la descomposición social que incuba en sus entrañas.

CITAS

1. En la entrevista para Francois Truffaut en *Hitchcock Truffaut*, New York, Touchstone Edition, 1985.
2. Durante los primeros capítulos de mi libro *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2007.
3. Sin olvidar que algunos juzgan que la modernidad está “subsumida” en la modernización o el modernismo, como indica David Frisby en *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*, Madrid, La balsa de Medusa, 1992. Cabe anotar que este autor toma como punto de partida –como otros estudiosos contemporáneos– a Baudelaire que (a partir del ensayo “Painter of Modern life”, en C. Baudelaire *The Painter of Modern Life and other Essays*, Inglesa de J. Mayne [trad.], Londres, Arts&Letters, 1964, pág. 1) dice: “por modernidad entiendo lo efímero, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. De hecho, la propia belleza no está „hecha [sólo] de un elemento eterno, invariable”, sino también „un elemento circunstancial, relativo, que será... la época, sus modas, su moral, sus emociones”, pág. 43; o también otras autoras juzgan que no existen sociedades modernas sólo en vías de modernización e inmersas en el vertiginoso cambio social; como Carlota Solé que defiende esta tesis en *Modernidad y modernización*, Barcelona, UAM (Xochimilco-Iztapalapa) / Antrhopos, 1998.
4. Los significados sintomáticos son patrones de significados y / o esquemas sociales que yacen en los estratos más profundos de la conciencia social; David Bordwell, *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995.
5. Cfr. Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, México, s. XXI, 1992, 47 y 48; aspecto que también aborda en *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 1991.
6. *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 82.
7. Bourdieu atiende este aspecto desde los usos sociales de la fotografía, con el argumento de que “la fotografía no puede quedar entregada a los azares de la fantasía individual y, por mediación del *ethos* –interiorización de regularidades objetivas y corrientes-, el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de esquemas de percepción de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo”; en tal arista, más adelante dirá que “la estética que se expresa tanto en la práctica fotográfica como en los juicios sobre la fotografía, aparece como una dimensión del *ethos*, de manera que el análisis estético de la gran masa de obras fotográficas puede legítimamente reducirse, sin ser reductora, a la sociología de los grupos que las producen, de las funciones que les asignan y de las significaciones que les confieren, explícita y, sobre todo, implícitamente”; en *La fotografía. Un arte intermedio*, Ciudad de México, Nueva Imagen, 1979, págs. 67 y 148.
8. Fernando Vizcarra, “Lo artístico y lo industrial en la estética del cine. Una propuesta de investigación” en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II, Vol. VIII, núm. 15, Colima, junio 2002, págs. 113-135.
9. “¿Qué es un dispositivo?” en Guilles Deleuze *et.al.*, *Michel Foucault. Filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990, págs. 107-115.
10. Véase Edgar Morin, *El espíritu del tiempo*, Madrid, Taurus, 1962.
11. Para evocar a David Frisby, *op. cit.*, pág. 50.
12. *Op. cit.*

13. *La consistance du Social. Une sociologie pour la modernité*, Rennes, PUR, 2005, págs. 249 y 254.
14. Carlos Monsiváis, "Se sufre pero se aprende" en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones El milagro / Imcine, 1994, pág. 42; y Emilio García Riera, *Historia del Cine Mexicano*, Ciudad de México, SEP, 1985, pág. 162; Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Ciudad de México, Posada, 1985; anexemos que el melodrama tiende a la exacerbación de los sentimientos que pueden caer en la ramplonería, en el sentimentalismo barato, sensiblería, en mecanismos fáciles para generar odio o lágrimas. Cabe decir que en otros países el melodrama perdió la melodía o el número musical, en México no, a excepción de la mayoría del cine de suspenso.
15. La tipología es tratada en Martha Vidrio, *El goce de las lágrimas. El melodrama en el cine mexicano de los años treinta*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2001.
16. Carlos Monsiváis, "Se sufre pero se aprende", *op. cit.*
17. Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrimas de América latina*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 1995. pág. 37.
18. Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pág. 130.
19. Sólo anoto el director y el año la primera vez que cito una película.
20. Véase Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Ciudad de México, FCE, 1985.
21. Recordemos que el sentimiento es una emoción procesada en mayor medida por la cultura, menos intensa (al menos en lo inmediato) y de menor impacto fisiológico. Estas obras interpelan, por un lado, a los sentimientos a partir de objetos mentales como el amor, la solidaridad, la relación familiar (al chantaje sentimental); por el otro, a las emociones motivadas por el crimen, el peligro, la trasgresión, la pasión (al goce de la angustia).
22. Anotemos que en esta orgía sentimental, Jesús Martín Barbero enuncia el cuatro como número cabalístico del melodrama literario, de alguna manera trasladado al cinematográfico. Son cuatro sentimientos básicos: miedo, entusiasmo, lástima y risa; correspondiente a cuatro tipos de situaciones y sensaciones: terribles, excitantes, tiernas y burlescas; personificadas por cuatro personajes: el Traidor (personificación del mal y del vicio), el Justiciero (protector que salva a la víctima y castiga al traidor), la Víctima (la inocencia y la virtud, cae en la desgracia y necesita protección) y el Bobo (que fuera de la triada, pone distensión y relajación emocional); en cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia; *op. cit.*, págs. 128-130.
23. *Mirando al sesgo*, *op. cit.*
24. En Francois Truffaut, *op. cit.*
25. Silva Oroz, *op. cit.*
26. *Ibid.*, pág. 24.
27. Noción que implica los productos de reproducción ajenos al buen gusto y ligado a la clase social; es un fenómeno histórico moderno regido por los medios masivos de comunicación e incubado en la cultura de masas, donde se pierde la finalidad de la obra de arte y éste ocupa su lugar. Sin embargo, carente de fuerza formativa, recurre a la reiteración del contenido de la fantasía erótica, religiosa, política, romántica, etcétera.
28. Martín Barbero, *op. cit.*, pág. 131.
29. Cabe mencionar que teóricos como Paul Schrader, indican que el *film noir* o cine negro no es exclusivo del crimen y la corrupción —a diferencia de nuestro tratamiento del suspenso—, pues se define por el tono más que por el

género, un tono que se mezcla con otros géneros, más con el melodrama. En general el cómo es más importante que el qué. Ubica épocas iniciando con la segunda guerra mundial (del detective privado y el lobo solitario); la segunda de 1946 a 1949, los problemas del crimen en las calles, corrupción política y rutina policiaca; y la tercera y última de 1949 a 1953, la acción psicótica y del impulso suicida, es la fase del cine negro B y de directores inclinados por la psicoanalítica; más penetrante en sentido estético y sociológico. En general, se podría decir que es más estilo que tema; expresado en Paul Schrader, "El cine negro", en Primer plano, núm. 1, nov-dic, Ciudad de México, Cineteca Nacional, 1981. Sobre el cine negro se ha gastado mucha tinta, entre otros estudios podemos rescatar está el de Carlos F. Heredero y Antonio Santoamarina, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Paidós, 1ª reimpresión, 1998. Para terminar digamos que el término fue acuñado por los críticos franceses, antes de que los mismos cineastas supieran que hacían *film noir*, incluso algunos aún se denominaban melodrama criminal.

30. Gustavo García en "La década perdida" en Gustavo García y David R. Maciel (Coord.), *El cine mexicano a través de la crítica*, Ciudad de México, Universidad de Ciudad Juárez / Fimoteca de La UNAM / IMCINE, 2001, pág. 214.

31. Recordemos que este cine gustaba de sobremanera a los surrealistas, precisamente por ser considerado trasgresor de la moral burguesa. Asimismo, que algunas cintas criminales relacionan a sus protagonistas con una fuerte inclinación hacia las obras de arte surrealistas, el caso de **La gota de sangre** de Chano Urueta, (1949), y en uno de los episodios de **Monte de piedad** de Carlos Véjar, (1950).

32. El director recuerda: "La gestación de **El hombre sin rostro**, empero, había sido de considerable antigüedad. Su despunte ocurrió una tarde de 1923, en la cátedra de psicología que impartía Samuel Ramos en la Preparatoria. Me metí allí atraído por la noticia de que se iba a tratar sobre las ideas de Freud. No me sorprendieron. Me perturbaron. Me devolvieron con intensidad renovada el sobrecogimiento que sufrí, al fin de mi infancia, ante **El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde**, la película dinamarquesa basada en la obra de Stevenson. La escondida personalidad del protagonista me había adelantado el hallazgo de Freud. Y me lo había adelantado por el camino más propio para mí. Lo que nos explicó el maestro Ramos me agarró de tal manera que me di a ahondar en el tema. Por años leí a Freud, a Jung y a Adler. Y me topé con un viejo libro, la *Psicopatía sexual*, de Krafft Ebing. En éste encontré un caso que, de modo indeciso, se me insinuó para una película. Pasó mucho tiempo. Y he aquí que de improviso brotó en mi mente cinematográfica, con gran poder compulsivo, **El hombre sin rostro**; Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, Ciudad de México, Cineteca Nacional, 1984.

33. *Ibid*; aspecto anotado también por Emilio García Riera en el comentario sobre la película, *Historia Documental del Cine Mexicano*, tomo V, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / CONACULTA / Secretaría de Cultura / Gobierno de Jalisco / IMCINE, 1992, pág. 212.

34. *Ibid*.

35. Al respecto véase Julia Tuñón, *op. cit.*

36. Carlos Monsiváis, *Aires de familia, Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000, págs. 73 y 74.

37. Para algunas cuestiones específicas sobre la aportación de Griffith a la narrativa de suspenso, véase John L. Fell, *El film y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1977, págs. 203-206.

38. *Op.cit.*, pág. 147.

39. Marc Zimmerman, *Lucien Goldmann. El estructuralismo genético y la creación cultural*, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literatura, 1985, pág. 12.

40. Slavoj Žižek, *op. cit.*

41. Juan Pablo Fusi, "El siglo XX, el siglo de la modernidad" en *El malestar de la modernidad. Cuatro estudios sobre*

historia y cultura, Madrid, Biblioteca Nueva / Fundación José Ortega y Gasset, 2004.

42. María Inés García Canal, "La mirada clínica en la reflexión de Michel Foucault" en Laura Cházaro (ed.) *Medicina, ciencia y sociedad en México, Siglo XIX*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002, pág. 54.

43. Juan Pablo Fusi, *op. cit.*, pág. 15.

44. Un amplio desarrollo del tema, además de en Juan Pablo Fusi, *op. cit.*, se encuentra en Carlota Solé, *op. cit.*.

45. Ernest Mandel, *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, Ciudad de México, UNAM, 1ª edición 1986, pág. 97.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jaques, *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- Baudelaire, Charles, *The Painter of Modern Life and other Essays*, Londres, Arts&Letters, 1964.
- Blanco, Ayala, *La aventura del cine mexicano*, Ciudad de México, Posada, 1985.
- Bordwell, David, *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Bourdieu, Pierre, *La fotografía. Un arte intermedio*, Ciudad de México, Nueva Imagen, 1979.
- Bustillo Oro, Juan, *El hombre sin rostro*; Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, Ciudad de México, Cineteca Nacional, 1984.
- Deleuze, Guilles, "¿Qué es un dispositivo?" en Guilles Deleuze *et.al.*, *Michel Foucault. Filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990, págs. 107-115.
- Fell, John L., *El film y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1977
- Fernández Reyes, Álvaro A., *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2007.
- Frisby, David, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*, Madrid, La balsa de Medusa, 1992.
- Fusi, Juan Pablo, "El siglo XX, el siglo de la modernidad" en *El malestar de la modernidad. Cuatro estudios sobre historia y cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva / Fundación José Ortega y Gasset, 2004.
- García Canal, María Inés, "La mirada clínica en la reflexión de Michel Foucault" en Laura Cházaro (ed.) *Medicina, ciencia y sociedad en México, Siglo XI*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002.
- García, Gustavo, "La década perdida" en Gustavo García y David R. Maciel (Coord.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad de Ciudad Juárez / Filmoteca de la UNAM / IMCINE, 2001.
- García Riera, Emilio:
Historia del Cine Mexicano, Ciudad de México, SEP, 1985.
Historia Documental del Cine Mexicano, tomo V, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / CONACULTA / Secretaría de Cultura / Gobierno de Jalisco / IMCINE, 1992.
- Heredero, Carlos F., y Santoamarina, Antonio, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Paidós, 1ª reimpresión, 1998.
- Mandel, Ernest, *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, Ciudad de México, UNAM, 1986.
- Martuccelli, Danilo, *La consistence du Social. Une sociologie pour la modernité*, Rennes, PUR, 2005.
- Monsivais, Carlos:
Aires de familia, Cultura y sociedad en América Latina, Barcelona, Anagrama, 2000.
"Se sufre pero se aprende" en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, Ciudad de México, Ediciones El milagro / Imcine, 1994.
- Morin, Edgar, *El espíritu del tiempo*, Madrid, Taurus, 1962.
- Oroz, Silvia, *Melodrama. El cine de lágrimas de América latina*, Ciudad de México UNAM, 1995
- Schrader, Paul, "El cine negro", en Primer plano, núm. 1, nov-dic, Ciudad de México, Cineteca Nacional, 1981.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Ciudad de México, FCE, 1985.
- Solé, Carlota, *Modernidad y modernización*, Barcelona, UAM (Xochimilco-Iztapalapa) / Antrhopos, 1998.
- Truffaut, Francois, *Hitchcock Truffaut*, New York, Touchstone Edition, 1985.

- Vidrio, Martha, *El goce de las lágrimas. El melodrama en el cine mexicano de los años treinta*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2001.
- Vizcarra, Fernando, "Lo artístico y lo industrial en la estética del cine. Una propuesta de investigación" en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II, Vol. VIII, num. 15, Colima, junio 2002, págs. 113-135.
- Zimmerman, Marc, *Lucien Goldmann. El estructuralismo genético y la creación cultural*, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literatura, 1985.
- Žižek, Slavoj:
El sublime objeto de la ideología, Ciudad de México, s. XXI, 1992.
Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular, Buenos Aires, Paidós, 1991.

FILMOGRAFÍA

- Distinto amanecer*** (Julio Bracho, 1943)
- Donde el círculo termina***(Alfredo B. Crevenna, 1955)
- El automóvil gris*** (Enrique Rosas, 1919)
- El hombre sin rostro***(Juan Bustillo Oro, 1950)
- El Suavecito***(Fernando Méndez, 1950)
- En la palma de tu mano*** (Roberto Gavaldón, 1950)
- La devoradora***(Fernando de Fuentes, 1946)
- La diosa arrodillada*** (Roberto Gavaldón, 1947)
- La otra*** (Roberto Gavaldón, 1946)
- La sospechosa*** (Alberto Gout, 1954)
- Los olvidados***(Luis Buñuel, 1950)
- Que Dios me perdone***(Tito Davison, 1947)
- Salvamento en un incendio*** (Edwin Porter, 1902)
- Ventarrón***(Urueta, 1949)

Álvaro A. Fernández Reyes. Doctor en Ciencias Humanas por El Colegio de Michoacán. Adscrito al Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara. Publicación más reciente: "El suspenso del melodrama. Entre modelos narrativos y modelos de conducta" en *Culturales*, núm. IV, 2008, (julio-diciembre). delfosfera@hotmail.com