

25

*Colección
Americana Eystettensia*

*Clásicos del cine mexicano
31 películas emblemáticas
desde la Época de Oro
hasta el presente*

Christian Wehr (ed.)



IBEROAMERICANA
VERVUERT

Roberto Gavaldón: *La noche avanza* (1951)

Álvaro Fernández
(Universidad de Guadalajara)

El director

Roberto Gavaldón es un cineasta polifacético, clásico y manierista a la vez, que se apegó a las convenciones y construyó universos propios, lo mismo en entornos urbanos que rurales, lo mismo en reconstrucciones históricas que en épicas criminales. Considerado un férreo y frío academicista, alcanzó a lo largo de su carrera un alto dominio de la técnica. Cuando el director realizó *La noche avanza* en 1951, tenía quince películas desde su debut con *La barraca* en 1944. Entre ellas había confeccionado su “trilogía del *melonoir* clásico”¹ compuesta por *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), y *En la palma de tu mano* (1950)², donde tensiona el dispositivo del melodrama y la potencia estética del *film noir* *hollywoodense*³.

¹ El neologismo *melonoir* fue transitado por Julia Tuñón, de quien tomo prestada la categoría propuesta en un artículo (2003: 40-58) donde también analiza la tensión entre el dispositivo del melodrama y la potencia estética del *film noir* *hollywoodense* en *El hombre sin rostro* (Bustillo Oro 1950).

² Puede verse el análisis de esta película en Fernández (2010) y, más ampliamente, en Fernández (2007). Respecto a las obras de Gavaldón, los estudios de Zúñiga (1990) y Minos (2007).

³ El director nació en Chihuahua en 1909 y murió en 1986 a los 77 años, acompañado de apenas algunas notas de prensa que anunciaran su fallecimiento. Muy joven vivió en Estados Unidos, donde estudió Odontología. En los testimonios de los *Cuadernos de la Cineteca Nacional* (1975), se escribe que tenía que trabajar y a los 17 años por curiosidad se metió a Hollywood como extra, donde laboraban algunos de sus amigos de la bohemia. Regresó a México en 1932, en la época en que todos los cineastas se formaban en el set. Ahí actuó en algunas producciones, pero cuenta que se sentía ridículo durante la representación actoral. Entonces, al inicio del cine sonoro, se alistó como utilero y luego, como anotador, editor, y finalmente como asistente de director. Su filmografía muestra que fue el respaldo prácticamente de casi todos los directores viejos y nuevos durante 12 años. Los últimos tres años, antes de debutar, codirigió algunas películas y adaptó alguna otra. Fue activista en el Sindicato de Trabajadores para la Producción Cinematográfica (STPC), organización que él ayudó a crear, y en la que trabajó como secretario general de la Sección de Directores. El puesto lo lanzó a la política, donde alcanzó el puesto de diputado federal. Durante su

A partir de su debut como director y hasta 1960 filmaba de dos a tres películas por año. Su etapa más fructífera cuantitativamente fue a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, cuando realizó su trilogía del *melonoir*, o tetralogía si sumamos *La noche avanza*. Aunque delineó personajes entrañables y obras ahora revaloradas, su más premiada creación fue *Macario* en 1960 (basada en el cuento homónimo de B. Traven), pero se le reconoce también por *El rebozo de Soledad* (1952) con los pilares del *star system* Arturo de Córdoba, Pedro Armendáriz y Stella Inda, y *La escondida* (1956), con el mito erótico María Félix y del macho mexicano, Pedro Armendáriz, aunque le dieron fama obras como *El niño y la niebla* (1953), protagonizada por el otro mito erótico Dolores del Río, *El gallo de oro* (1964), basada en un guión de Juan Rulfo, y por la obra producida por Walt Disney *The Littlest Outlaw* (1955).

Al entrar los años cincuenta sobrepasó en proyección a sus colegas más reconocidos, como el Indio Fernández y Julio Bracho. Según García Riera, al entrar los años cincuenta se consideró “el más internacional de todos los directores”, sobre todo por su visión universal y por su participación en producciones internacionales como la coproducción México-Estados Unidos *Adventures of Casanova* (1947) y la argentina *Mi vida por la tuya* (1950), y no tanto por la proyección de un México nacionalista colmado del estereotipo local (1998: 170).

Como práctica común, Roberto Gavaldón también tuvo parte de su formación en Hollywood. De sus cualidades resalta el refinado dominio técnico, el impecable manejo de cámara, el meticuloso pincelado de luces en el set y la rígida disciplina para su equipo de trabajo, que le valió el apelativo de “El Ogro”. La obsesión perfeccionista de su cine, la frialdad y sobriedad de sus imágenes, han sido designadas por sus más acérrimos críticos como un obsesivo defecto academicista.

Un cineasta clásico

A decir de Ariel Zúñiga, Gavaldón tiene tres periodos desde 1932 hasta 1979 (etapa en la que realizó 103 películas: 52 como asistente y 47 como director, el resto como actor y adaptador): el periodo inicial de repliegue, el periodo artesanal de transición y dominio técnico y formal, y el periodo de despliegue donde los relatos y el universo personal se funden (1990).

gestión promovió algunas iniciativas que no entraron en vigor y otras que sí, como las que amparan que en México se respete la lengua original de los films, es decir el no subtítulaje, sobre todo para forzar a consumir cine mexicano a analfabetas reales y funcionales, que para ese entonces aun abundaban.



La noche avanza pertenece a ese periodo artesanal que ahora se nos revela como clásico, en el sentido en que se proyectó como un gran artífice de la única etapa industrial que ha tenido el cine mexicano, la llamada Edad de Oro, entre 1936 y 1952 —quizá dividida en dos periodos: 1936-1946 y 1946-1955—, mantenida por la dinámica de los estudios y por una producción sistemática de estrellas con sus tipos y estereotipos⁴.

A raíz de esto podría decirse que Gavaldón respetó la norma, como rememoró el crítico Pérez Turrent: “se formó en el clasicismo y fue siempre fiel a sus principios: la claridad, la armonía, el equilibrio, la invisibilidad de la técnica y del aparato cinematográficos” (De la Vega 2005: 81). Pero también tuvo sus deslices manieristas, más en el sentido de “manía” y de estilización de sus propios recursos expresivos con respecto a las normas formales y a la visión de los

⁴ El cine clásico se entiende como paradigma estético y representaba, como exponente del canon de un estilo colectivo, según lo concibe David Bordwell, la idea de un cine basado en sistemas formales narrativos y estilísticos, en sistemas de estudios y de estrellas, pues fue un autor dependiente del *star system*, que a lo largo de la tradición ha construido un paradigma estético y una predisposición mental en el espectador; es decir, una predisposición basada en expectativas respetadas y poco a poco violadas o renovadas, aceptadas en el diálogo entre cineastas y espectadores (1997).

sistemas cerrados narrativos y estilísticos, sistemas que critica Carlos Losilla en su estudio sobre el manierismo de Hollywood a propósito de Bordwell con su teoría del clásico y a Noël Burch con su modo de representación institucional (2003). Es decir, en ese esquema del estilo común, Gavaldón posicionó sus primeras fijaciones y repeticiones, que le permitieron desplegarse tras su trilogía del *melonoir* y dar señas autorales reconocidas a posteriori como manieristas y barrocas.

El cine de Gavaldón también es barroco en el mismo sentido que el cine negro estadounidense. La oscuridad y ambigüedad de los personajes y de los elementos plásticos y de composición [...] son más tributarias del punto de vista sesgado, fragmentado y en ruinas, propios del barroco, que del realismo, primer referente en su cine. Sus películas son barrocas pues ocultan, disfrazan; permiten ver a los ojos cuidadosos, bajo la opulencia, la máscaras que esconden a los hombres, sus ambiciones y luchas por sobrevivir [sic] (Minos 2007: 51).

En ese sentido, además de ser influido por Fritz Lang, George Cukor, Orson Wells, Von Stroheim, y Nicholas Ray, y concretamente en *La noche avanza* por Robert Wise, Otto Preminger, Billy Wilder y Charles Vidor (Minos 2007: 55) —cineastas tan clásicos como manieristas—, será esta una obra de transición y dominio técnico y formal prematuro, donde sus principales obsesiones temáticas y estilísticas le permiten desvíos y regresiones, estilizar la forma y salirse no solo de su trilogía del *melonoir*, sino de los tiránicos dominios del melodrama regido por la ideología católica y algunos de sus ejercicios espirituales derivados del pecado, el sacrificio y la culpa. Entonces se tiñe de *negro* y se aleja del acostumbrado tono lacrimógeno del desencuentro entre la felicidad y la desdicha. Por el contrario, más allá de los temas recurrentes en esta trilogía o tetralogía del crimen, la ambición y la fatalidad del *yo* dividido triangulan los argumentos.

El *melonoir*

Esta tensión genérica comenzó a ser más dinámica desde 1946 —aunque podríamos partir de 1943 con *Distinto amanecer* (Julio Bracho)—, cuando se introduce cualitativa y cuantitativamente la estrategia narrativa del suspenso en relación al tema del crimen, que irá en *crescendo* a la par de ciertos elementos iconográficos, diegéticos y estructurales que se escapan a las líneas más sedimentadas del dispositivo del melodrama, aunque siempre vuelvan a él⁵.

⁵ Con dispositivo me refiero a un “aparato ideológico moralizador que normaliza cierta ideología y cohesionan sentimientos colectivos. El dispositivo del melodrama se compone de

Es así que, como he sugerido, el *melonoir* se compone por un híbrido diseñado por el tratamiento estilístico del *noir hollywoodense* y la matriz genérica del melodrama mexicano; a veces las líneas de sedimentación del melodrama ganan poder, a veces las líneas de creatividad de otras matrices genéricas y estilísticas vencen, aunque sea momentáneamente, a esa vigorosa tradición.

En medio de esta tensión, dicha tendencia representaba la transformación de un país urbano y pretenciosamente cosmopolita que sufre un descontento social oculto en los discursos más esperanzadores sobre una idea de modernidad que transformaba al país en otro momento anclado al nacionalismo cultural colmado de una iconografía cerrada. De hecho, con motivo de *La noche avanza*, la crítica escribió: “Pedro Armendáriz aparece haciendo un personaje distinto a los que le hemos visto en la pantalla. Ya no es el Pedro Armendáriz de bigote delgado y caído, vestido de charro y con la pistola al cinto [...]” (*El Universal* 1952: 27).

Era pues un periodo de renovación en el que el melodrama aún fungía como género predador de la industria mexicana y un educador sentimental del público⁶. Por otra parte, gracias a algunos directores, aparecía paulatinamente una línea de producción que teñía de negro los temas criminales y el tratamiento de estos, donde no siempre con éxito se pretendía retomar temas más escabrosos del inconsciente colectivo, aunque, la fuerza de la costumbre en la práctica filmica limitaba la explotación de otras miradas hacia lo escabroso (Ortega/Faz 1992).

Suspendido entre dos frentes, el *melonoir* se encuentra en el fuego cruzado entre una fuerte dimensión moral que, a través de la retórica de la exageración y la reiteración, busca exaltar el sentimentalismo tendido entre el amor y el odio, la pérdida y el encuentro, la felicidad y el sufrimiento derivados de los valores morales judeocristianos del bien y del mal, del sacrificio, del pecado y la culpa (Oroz 1992).

Al *film noir* desde el influyente artículo publicado por Paul Schrader (1981), los críticos, analistas e historiadores lo han definido más por el tono y el estilo que por elementos estructurales, diegéticos o dramáticos; y aunque contiene un trasfondo temático relacionado con el crimen y la corrupción, no es exclusivo de este; en otras palabras, bien puede prescindir del crimen e inclinarse a una relación amorosa, manteniendo siempre una atmósfera opresiva y un ambiente

mecanismos narrativos y dramáticos, diegéticos, iconográficos [y sonoros], que se activan para obtener un resultado automático de valores morales y estéticos [...], para producir un efecto que dispone y construye valores universales que por tradición atiende al *deber ser* de la mentalidad burguesa de mediados del siglo xx” (Fernández 2015: p. 148).

⁶ Si en 1945 era el 71%, en 1950 será un 84% de las cintas las que se desarrollan en entornos urbanos (García Riera 1998: 153).

corrompido por la ambigüedad moral, el desencanto por el futuro y la nostalgia por el pasado. En contraparte, James Naremore y otros se inclinan más por pensar en un discurso que en una serie de artificios, en una paradoja constituida por “un importante legado cinematográfico como [por] una idea que hemos proyectado al pasado” (2000: 44).

De ahí que lo pensemos tanto como una serie de artificios como una idea, un concepto cinematográfico construido a posteriori. Lo que denominamos entonces *melonoir* parte de una manera distinta de pensar el cine, de una idea que rige la mirada *retro* y nostálgica sobre dos matrices culturales que se unen, que mira a aquel espectador de mediados de siglo.

Esa idea fue confeccionada por obras que interpelaban a aquel espectador, principalmente por Fernando Méndez, Tito Davison, Alberto Gout, Fernando de Fuentes, Julio Bracho; por algo del Indio Fernández, Alfredo B. Crevena, Alejandro Galindo y Bustillo Oro. Estos directores a veces atendían al tono del *film noir*, a veces los temas, a veces algo de iconografía y de personajes, a veces recursos expresivos sonoros y visuales; pero en general nunca llegaron a articular estos elementos sobre todo por autocensura y una tendencia conservadora a la práctica fílmica esclavizada al sentimentalismo, pues se vendía muy bien al público melodramático el artificio de los sufrimientos y las desdichas.

Habría que acentuar que la idea del *melonoir* más fructífero fue cultivada por los escritores José Revueltas y Luis Spota, autores que tuvieron una intensa relación laboral con Gavaldón. Desde *La otra*, Gavaldón comenzó una fructífera mancuerna que duró nueve años con José Revueltas, “cuyos argumentos y adaptaciones darían solvencia narrativa a un cine bastante bien hecho pero aquejado por la frialdad y la insensibilidad” (1998: 153). Con Luis Spota, tendiente a los temas criminales, tendría otra sociedad creativa, sobre todo como argumentista, y están los casos de *La noche avanza* y de *En la palma de tu mano*. Ambos escritores reconocidos y multimediáticos encontraban en el cine una fuente de manutención a través de la realización de guiones, adaptaciones y argumentos, pero también veían en él una línea expresiva que expandía su postura artística desde la realización⁷. Como sea otorgaron historias muy distintas

⁷ Luis Spota participó como director de casi una decena de films entre cortos, documentales y ficciones, que fueron en su mayoría de escaso valor estético. Además de sus 33 participaciones en la escritura, dirigió *Torerillos* (cortometraje de ficción, 1951), *Amor en cuatro tiempos* (1955), *Rescate de las islas Revillagigedo* (cortometraje documental, 1957), *La revolución mexicana en sus murales* (documental, 1957), *La tumba* (1958), *El vengador* (1958), *Con el dedo en el gatillo* (1958), *El anónimo* (1965), *El dinamitero* (1965). Por su parte, el luchador social de tendencia marxista José Revueltas —quien, entre otras, participó en toda la tetralogía como guionista—, realizó algunos cortometrajes documentales y experimentales que no tuvieron mucha proyección y que fueron encontrados recientemente en la Filmoteca de la UNAM. Entre las películas está *Cuánta será la obscuridad*, realizada junto con el fotógrafo Manuel

a las acostumbradas en el cine mexicano, y sobre todo —como indica García Riera (1998)— dieron solvencia a las mejores películas urbanas del director (salvo por *La diosa arrodillada* que a Revueltas le pareció una película muy desafortunada [Revueltas 1975]).

Con estas obras y colosal equipo de trabajo, al que se pueden sumar los cinefotógrafos Alex Phillips en la trilogía del *melonoir* y Jack Draper en *La noche avanza*, Gavaldón formó durante varios periodos series de golpes certeros con cómplices de alto reconocimiento.

¿Cómo construye Gavaldón su idea del *melonoir* en *La noche avanza*?, ¿cómo hace ese ejercicio de intertextualidad con su misma obra y con el *noir* clásico?, ¿cómo ocurre esta subversión ideológica y estética al dispositivo del melodrama convencional?, ¿qué estrategias narrativas, de estilo y de representación tensionan los géneros?, ¿cómo construye los efectos emocionales y sentimentales?, ¿qué figuras retóricas utiliza para ello en su práctica filmica?

La noche avanza. Dentro y fuera de contexto

El director satisfizo el gusto del público y de la industria, pero también —como asiente Ariel Zúñiga (1990)— articula la relación entre relato y universo personal, sobre todo cuando trata la fatalidad urbana. Es el caso de *La noche avanza*, producida en julio de 1951 y estrenada un año después para adolescentes y adultos con frases publicitarias impactantes: “Hoy electrizante estreno”, “Otra gran película de los productores y del director de ‘En la palma de tu mano’” (*Novedades*, 25 de abril de 1952: 6). Pero su estreno se dio con cierto infortunio por su duración en cartelera: una semana (mientras *En la palma de tu mano* duró ocho semanas) (García Riera 1993: 320) y por las opiniones encontradas en la crítica.

El Nacional diría: “No puede haber una buena película cuando no hay, para empezar, un buen argumento; y como el argumento de ‘La noche avanza’ no es bueno, tampoco lo es la película [...] Es un paso atrás en la carrera cinematográfica de Gavaldón” (Perucho, *El Nacional*, 4 de mayo de 1952: 1). Y el *Novedades*: “[...] Cinta apasionante con escenas de cruda realidad y hondo dramatismo [...] Mier y Brooks [la productora] al ofrecer otra cinta de ambiente totalmente distinto a ‘En la palma de tu mano’ [...] se anota otro triunfo” (*Novedades*, 25 de abril de 1952: 1). El mismo diario había publicado días antes: “Una película limpia, correcta, que aunque tiene algunos convencionalismos en la historia, se desarrolla en un clima cinematográfico de indiscutible lógica filmica”, y más

Álvarez Bravo en 1944, la cual quedó inconclusa. En el hallazgo localizaron otro fragmento de película titulado *Rosaura* (*Excélsior* 2014).

adelante: “[...] Se logró que la buena realización le diera verosimilitud y a ratos interés, aunque nunca emoción. La dirección de Gavaldón es correcta sin grandes clarinadas. Le faltó garra dramática” (Ariel, *Novedades*, 29 de abril de 1952: 1). *El Universal* anotará que “[...] No es tan afortunada como lo estuvo con ‘En la palma de tu mano’ [...] El final resulta absurdo [...] La cinta interesa y el espectador sale satisfecho” (*El Universal* 30 de abril de 1952: 2/7).

Aunque no siempre fue bien recibido por la crítica, ahora Gavaldón es un cineasta reconocido por analistas e historiadores, y homenajeado en retrospectivas y muestras tanto en México como en el extranjero. Como ejemplo está la realizada por la Cinemateca Francesa en 2011 (*La Jornada* 25 de abril de 2011) o también la muestra sobre cine negro mexicano en el Festival de Morelia en su edición de 2014, y un año después en el MoMA de Nueva York con el título de *Mexico at Midnight: Film Noir from Mexican Cinema's Golden Age*. En dicha revaloración incluso críticos y analistas que alguna vez fueron parte de la incompreensión se retractan. Ayala Blanco, uno de ellos, dice: “Dueño del estilo más seco y duro que conoció la Época de Oro [...] figura incomprendida y vilipendiada como pocas [...] La obra de Gavaldón debe ser enfocada con lentes bifocales, que corrijan a la vez la miopía y la hipermetropía de sus detractores anteriores, entre los que alguna vez nos contamos” (Ayala Blanco 1986: 36-37).

La noche avanza, “melodrama con aires de *thriller*, o al revés [...]” (García Riera 1993: 100), es significativa no solo por su revaloración actual o por haber sido realizada por uno de los patronos “del cine oscuro” mexicano que teñía de negro lo más rosa del melodrama ramplón y maniqueísta —aunque casi nunca quiera o pueda desligarse por completo de él—; es representativa para nuestra idea del *melonoir* porque se libera aún más del dispositivo del melodrama para adentrarse con mayor o menor éxito en terrenos del *thriller* con un tono cínico, irónico y absurdo muy lejano al de sus contemporáneos —fuera de Luis Buñuel y alguna que otra obra del momento que trató con ironía la realidad social—, mientras construye un antihéroe que desafía los valores absolutos del melodrama sin el menor atisbo de culpa.

En el ejercicio del dialogismo o de intertextualidad consciente, el director hace obvias reminiscencias al clásico del *noir hollywoodense* *El luchador* (*Set Up*, Robert Wise, 1949), que se estrenó el 21 de octubre de 1949 en el cine Olimpia de la Ciudad de México (Amador/Ayala Blanco 1982), y pudo ser vista por los cineastas mexicanos, que retomaron la idea de un boxeador hostigado por un malentendido entre apostadores y entrenadores. Por esta influencia —junto con otras películas *noir* que se estrenaron en la época— el director atiende en ella al modelo genérico de emociones más intensas que toma el suspenso como emoción cardinal, y representa convencionalmente mundos laberínticos urbanos y nocturnos, que atestiguan la práctica del crimen organizado y de las apuestas del mundo capitalino de los años cincuenta. De hecho, la publicidad

aprovechó ese ir y venir del *noir* al melodrama, de la emoción al sentimentalismo: “¡Las angustiosas horas de una noche que transcurrió entre sangre y lágrimas!” —rezaba— (*Novedades* 25 de abril, 1952: 6)⁸.

Sinopsis

La noche avanza traza la historia del pelotari Marcos Arismendi (Pedro Armendáriz), el mejor exponente de pelota vasca en el país. Lo mismo manipula a su amante Lucrecia (Eva Martino), a Sara (Anita Blanch) su madura ex amante que dejó en Manila y que reaparece al parecer con una herencia millonaria, que a Rebeca (Rebeca Iturbide), su joven novia atormentada. Su exitosa carrera se tambalea cuando Armando Villareal (Carlos Múzquiz) contrae una deuda de juego de 10.000 pesos con Marcial (José María Linares), hermano de Rebeca, quien queda embarazada de Marcos, que a su vez le pide que aborte. Al negarse, Marcos tiende una trampa que consiste en hablar con el Sr. Villareal (Julio Villarreal), padre de Rebeca, y convencerle de que no es digno de casarse con su hija, que ha amenazado con suicidarse si la deja. El padre, que desconoce el embarazo, acepta engañarla hasta que Marcos parta de México a cumplir un contrato deportivo en Cuba. Durante una comida familiar, Rebeca se entera por la radio que Marcos cumplirá en unos días ese contrato, y corre despechada a suicidarse a las vías del tranvía. Su hermano Armando le da alcance y se entera de que está embarazada. Jura venganza contra Marcos.

Entre números musicales de cabaret y juegos de pelota vasca, la venganza se consume. Mientras Marcos refuerza su antipatía frente a todos, se anuncia su próximo juego contra un astro catalán. Armando confabula con Marcial y le ofrece la información para que chantaje a Marcos. Previamente Marcial había intentado seducir a Lucrecia en el cabaret Mónaco, pero Marcos lo encuentra infraganti y lo humilla tirándolo al piso, por lo que el móvil de Marcial se convierte en una cuestión personal. El chantaje consiste en sacar a la luz pública el caso del embarazo, que pondrá en peligro el contrato de Marcos en La Habana, su reputación de hombre íntegro ante la sociedad y su libertad ante la ley, por lo que lo orilla a perder el juego con un pelotari catalán. Con todo el control, Marcial pretende apostar altas sumas contra Marco, pero con el fin de ganar más dinero y vengarse aún más, Armando dice a Marcos en secreto que ha saldado la cuenta con Marcial y le muestra el documento, por lo que ya no tendrá que perder. Marcos vuelve a su arrogancia y decide ganar y, mientras Marcial

⁸ Además, para reforzar la relación entre el melodrama y el *noir*, se anunciaba dentro de la publicidad la proyección de otro *film noir*: “¡Pronto! Robert Mitchum y Lizabeth Scott en ‘Crimen organizado’”.

apuesta en su contra, Armando apuesta a su favor en complicidad del apostador Li Chan. Marcos gana, lo que motiva que Marcial decida asesinarlo. Tras secuestrarlo y emborracharlo con una botella de tequila, ordena a sus esbirros que lo tiren al canal del desagüe, pero lo registran y por su chequera se enteran que tiene 25.000 pesos en el banco. Le ofrecen la vida a cambio del dinero, por lo que hacen una larga travesía para conseguirlo. Tras constantes obstáculos lo consiguen. Entonces Marcos se libera y huye al aeropuerto para volar a La Habana. En pleno vuelo, Rebeca, que viaja en el mismo avión, lo asesina a balazos. El viento desprende un cartel con el nombre de Marcos de la fachada del Frontón México, un perro lo orina y un barrendero lo tira a la basura.

Entre sangre y lágrimas. Análisis de la narración, el estilo y la representación

La película se compone de 24 secuencias en las que predominan la vida nocturna y el laberinto urbano. Todas transcurren, salvo por un par de casas, en el espacio capitalino de los bajos y medianos fondos, como cabarets, casinos, bodegas, cuartos de hotel y calles de atmósfera opresiva. Son contadas las secuencias desarrolladas de día: al principio, algunas en el Frontón México, en la casa Villarreal, en la habitación de Marcos y, al final, en el aeropuerto, cuando termina la larga noche de búsqueda y persecuciones.

El estilo visual del cinefotógrafo Jack Draper tiende hacia el alto contraste, con planos descriptivos más que insólitos y arriesgados. No obstante, alcanza altos valores de estética expresionista en su composición, sobre todo en el transcurso de la secuencia final (de la 18 a la 23), cuyas estrategias narrativas se dirigen a generar suspenso y hacia la intensidad dramática que plantea conflictos sobre la libertad, la vida y la muerte. No obstante, la iluminación del claro oscuro será un patrón estilístico contenido de principio a fin para ofrecer ese ambiente urbano claustrofóbico y opresivo que finalmente no tuvo los resultados esperados, según escribe García Riera:

Gavaldón contó una buena historia, con actores adecuados y con trabajos cuidadosos del fotógrafo Draper y del escenógrafo Fitzgerald, pero según su costumbre, dio a la película un tono de helada corrección y se ratificó incapaz de conciliar el realismo con la naturalidad. Mal dosificador de los momentos exaltados, mantuvo a la película en una suerte de clímax constante que bien puede acabar provocando el desinterés (García Riera 1993: 100).

De cualquier manera, hemos insistido en que esta obra subvierte la estética y la ideología del melodrama y que se adentra en mundos pertenecientes a otra

joven tradición, la del *film noir*, amén de crear nuevos antihéroes que reniegan de los valores ideológicos que cruzan el grueso de las películas mexicanas. La tensión entre las líneas de los dispositivos, a saber, las líneas de sedimentación propias del melodrama colmadas de sentimentalismo, dan lugar a las líneas de creatividad propias del *noir* para proponer en el fin de la tetralogía, otras emociones ligadas al suspenso y una idea distinta de la modernidad y de sus políticas de representación de clase, de género, del crimen y el castigo.

I. El trasfondo moral del personaje o la tesis del más fuerte

Marcos es un exponente moderno en tanto sujeto social del siglo xx, pero basado en una antigua idea nacida de Darwin. Él mismo se define con la vieja tesis que el científico llamó “la selección natural” y “la supervivencia de los más aptos”, donde las condiciones de la naturaleza sobrepasan a las producciones del hombre, y están infinitamente mejor adaptadas a las condiciones de vida “y llevan claramente el sello de una hechura muy superior” (Darwin 2006: 15).



De hecho, la película se inicia con un emocionante juego de jai alai —cuya técnica de montaje para insertar a un jugador profesional fue reconocida por la crítica (*El Universal* 30 de abril de 1952: 27)—. Los personajes principales son presentados en el Frontón México, mientras siguen la pelota con la mirada que va de izquierda a derecha y derecha a izquierda —lo que recuerda a *Extraños en un tren* de Hitchcock, estrenada en junio de 1951, un mes antes del rodaje de *La noche avanza* y de donde Gavaldón quizá lo haya tomado—. En contrapunto a esas imágenes Marcos da lanzamientos certeros y gana el juego. Mientras el conductor deportivo asevera que “Nadie puede con Marcos, podemos decirles a ustedes que Marcos es un auténtico fenómeno del frontón”. En voz en *off* Marcos, por su parte, se define a sí mismo: “Sí, yo soy Marcos, estoy acostumbrado al triunfo. Y también se han acostumbrado a verme triunfar. Es lógico, nadie se fija en los fracasados [...] Yo soy de los victoriosos, de los fuertes [...]”. Así propone el culmen del individuo sobre el espíritu humano de la colectividad, en un momento de la modernidad en que la tensión entre la igualdad y la individualidad formaba parte de las grandes paradojas.

Por su parte, más adelante y en ese mismo tenor, tras patear a un perro que obstruye su camino, indica a Lucrecia, su amante, cantante de cabaret, quien le reclama que tiene a otras mujeres: “No seas ambiciosa. Te vale más tener la quinta parte de un hombre de primera, que las cinco quintas partes de un hombre de quinta”. Así propone también la exacerbación del machismo en una sociedad que comenzaba a temer al cambio de rol y que tendría una severa manifestación dos años más tarde con el derecho al voto de la mujer.

Los analistas de Gavaldón coinciden en que son claras las constantes temáticas en su obra. Ariel Zúñiga propone ciertas coordenadas: la casa que hace contrapunto entre la vida pública y privada, la fragmentación del yo (del cuerpo), la cuestión del otro (el reflejo, la identidad suplantada), y la triangulación dramática de personajes y temas (1990: 10). Javier Mínos suma a esto la muerte como origen y destino; el destino como instancia suprarreal; y el carácter dialéctico de la puesta en escena —y de la narrativa diría yo— para rehuir las convenciones melodramáticas: la elipsis y el uso de la voz en *off* (2007).

La agudeza de estos argumentos se amarran en el estilo y la narración, en la dramática y la representación de la trilogía del *melonoir*; no obstante, *La noche avanza* no reniega, pero sí es selectiva con algunas categorías del universo gavaldoniano, quizá por la misma naturaleza del argumento donde no existe la casa como espacio central ni la suplantación del otro como en *La otra* o en *La diosa arrodillada*. Por el contrario, sí atiende a la triangulación de los personajes: las amantes Rebeca, Sara y Lucrecia; Marcial, Marcos y Armando el triángulo del chantaje; pero también de situaciones: los policías que persiguen, Marcial que es perseguido y perseguidor, y los mafiosos que secuestran a Marcos, que a su vez son perseguidos por los otros dos. También acude a la muerte, no tanto

como origen sino como destino, y el espacio de la casa es suplido y fragmentado por lugares donde la corrupción, las apuestas, la diversión, se articulan con el exterior de las calles capitalinas.

Hablamos entonces de un drama de trayectos nocturnos que hacen contrapunto desequilibradamente con la vida diurna, donde paradójicamente la normalidad no impera; por ejemplo, la familia figura, pero fragmentada (no existe madre de los Villarreal, y a Rebeca se le niega el derecho de ser madre), la clase media está en crisis representada en esa familia “venida a menos”, simplemente ahí está el hijo que trabaja en el mundo de las apuestas deportivas, un campo ajeno a su clase social. Por tal motivo no se localiza un reverso de la noche que es la vida cotidiana gobernada por el amor, el sufrimiento, el sacrificio y la desdicha, tan fielmente representados en el melodrama. Una subversión al modelo genérico desde sus mismas trincheras, pero con la voz en *off* como recuso que elude sus convenciones y —como menciona Minos (2007)—, el uso de la elipsis para dar agilidad temporal y ocultar dramas como podría ser el sufrimiento del Sr. Villarreal debido a una hija que ha perdido la virtud, la alianza matrimonial y la maternidad, o el de la misma Rebeca que, en la transición de convertirse en viuda negra, desaparece de escena y aparece para consumar la venganza.

II. La transgresión del género

Como de costumbre, dos grandes líneas tejen el argumento: la del romance y la del crimen. La primera marca un conflicto “muy melodramático” (que se inicia en la secuencia 9), cuando luego de exponer la constitución ideológica del personaje, desayuna feliz en su habitación mientras llega la anunciación del embarazo de Rebeca y la solicitud de aborto por parte de Marcos —propuesta insólita para el momento, por lo que seguramente fue censurada en sus proyecciones por televisión—. Entonces Rebeca enuncia el sacrificio social, físico y espiritual: “Para mí ese hijo significa la pérdida de todo, posición, familia, nombre, todo [...] Nos sacrificaremos los dos, yo y mi hijo si tú me abandonas”. Entonces, amenaza con suicidarse si no cumple su promesa de matrimonio y le impide ejercer la quintaesencia femenina, o sea, ser madre y casarse⁹.

El conflicto melodramático dura unas cuantas secuencias (hasta la 12), en la que se cuenta el engaño de Marcos en contubernio con el Sr. Villarreal, un padre protector casi lisiado, pero cuyo nombre le otorga respeto y posición social; luego, gracias a la radio que habla del inminente viaje de Marcos, viene la revelación del secreto a Rebeca. Acto seguido ocurre el intento de suicidio de Rebeca y la

⁹ Julia Tuñón desarrolla el tema en *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1942* (1998).

persecución de Armando con la estrategia de microsuspense a través de acciones paralelas. El suicidio en el tranvía —el tren como otra fijación gavaldoniana— será impedido por su hermano, antes de descubrir el otro secreto...

Además de reforzar el tema sensible con la música que exalta los sentimientos, emergen los puntos cardinales o coordenadas del melodrama como el secreto, la verdad y el engaño, la virtud y el pecado, la felicidad y la desdicha, el sacrificio, el asunto de la clase y la moral social. Al finalizar la secuencia, Rebeca dice: “El mal ya está hecho y es irreparable”; acto seguido pide ocultar la verdad a su padre —nuevamente viene el secreto— de que “Marcos y yo... fuimos algo más que simples novios”; Armando responde: “¿Hasta eso llegaste? ¡Perdida, desvergonzada!”. Entonces recibe sendas bofetadas y llorando despechada implora castigo corporal para purificar su alma: “Pégame, me hace bien. Lo merezco por tonta, por estúpida”. Armando dice: “Mataría a ese canalla con mis propias manos”; ella responde: “Yo también. Y te aseguro que no me tocaría el corazón para hacerlo a pesar de que Marcos será el padre de mi hijo”. Él jura darle un escarmiento para toda la vida mientras Rebeca replica: “No me importa lo que hagas con tal de que lo destruyas. Ahora lo odio con toda el alma”.

El rol de género es transgredido por la violación de la virtud, de la ley de alianza y por la amenaza a la maternidad; estrategia que ha sido sobreexplotada por el melodrama. Entonces, Rebeca esperará la sentencia social, pero sobre todo —he aquí el giro de tuerca— la venganza al mejor estilo de la *femme fatal* que no añoraba el dinero y el poder sino la realización como mujer, que ahora convertida en viuda negra ya no es guiada por el sacrificio sino por la sed de venganza. Este conflicto será un buen trampolín para reforzar la línea del cine criminal más emocionante que sentimental, con su propio conflicto humano. Se plantea entonces la pregunta a nivel macroestructural sobre hechos futuros que mantendrá al espectador en niveles emocionales más altos, comenzando por el efecto de curiosidad para pasar a la incertidumbre, al suspense y finalmente al más alto efecto narrativo que es la sorpresa.

Podemos constatar que solo tres secuencias del total se rigen por la matriz del melodrama. Acto insólito para la época, pues esta matriz regía casi la tercera parte de la producción, mientras el resto se componía de comedias y por un mínimo de otros géneros como el terror o el cine infantil (García Riera 1998).

III. Las estrategias narrativas

La noche avanza abre brecha lejos de las parcelas de la costumbre, y se suma a explotar con una estética visual de alto contraste, y con estrategias narrativas del suspense en la segunda línea argumental para desarrollar el conflicto propio del cine criminal. Ofrece efectos emocionales y tratamientos de temas

referentes al castigo, la justicia, la libertad, la muerte y el crimen, y sobre todo la venganza, pero también ligados al relativo mundo de los contratos sociales y morales.



La siguiente parte de la película se construye a través de lo que podemos llamar una 'secuencia compleja del suspenso', compuesta por varias secuencias con cierto grado de inauguración y clausura que se tejen en un amplio programa narrativo (de la secuencia 14 a la 24). Es una secuencia estructurada por tres preguntas del suspenso que se secundan y anulan.

Recordemos que el suspenso narrativo se define por el anuncio de una amenaza junto con dos resoluciones opuestas que el espectador plantea como preguntas o hipótesis, cuya respuesta espera y se alarga hasta llegar a una resolución positiva o negativa para el héroe. La primera pregunta del suspenso a nivel microestructural comienza con el chantaje de Marco: ¿perderá el juego y junto con él su honor y orgullo de salir invicto, o ganará y continuará demostrando que es un digno representante de la ley del más fuerte? El flujo de la información pone en desventaja al personaje, a quien se le otorga información falsa que el espectador conoce, es decir, el engaño que hace Armando a Marcos que cree que ha saldado la cuenta con Marcial y puede ganar el juego, lo que hace aumentar el nivel del suspenso gracias al conocimiento ilimitado del espectador.

Tras ese punto de confrontación, una vez ganado el juego, se construye otra pregunta del suspenso a partir de la amenaza de muerte por parte de Marcial, que tiene más relación con la curiosidad que con el suspenso microestructural: ¿cómo cobrará venganza el mafioso ante la osadía de Marcos que lo dejó en la ruina por deudas de juego? Entonces los gánsteres lo secuestran afuera del Frontón México y lo llevan a una bodega iluminada con los más altos valores de composición del *film noir* y con la construcción de los personajes. Marcial —de quien se ha dicho que “es un descendiente directo de Clifton Webb de *Laura* (Otto Preminger, 1944) y de Louis Calhern de *Mientras la ciudad duerme* (Houston, 1950)” (Román 1986: s/p.)— dice: “Me hiciste perder mucho dinero esta noche, ¿eh? Pero te juro que estoy pagado por el gusto de verte”. Así nos muestra que la miel de la venganza no se suple con nada.

Entonces viene el primer detonador moral, ese dispositivo que al accionarse espera un resultado inmediato de efectos morales y emocionales ligados al deber ser, que no será el del melodrama como el de Rebeca que habla del castigo y el sacrificio por su debilidad carnal, sino un detonador propio del *melonoir* que le anuncia a Marcos y al espectador otra moraleja aleccionadora.

Con el detonador moral viene la antítesis o el principio de contradicción de aquella vieja tesis darwiniana que en palabras de Marcial cobra ese tono irónico que contiene en general el argumento de la película: “Te creías el amo, ¿no?, el que nunca pierde. La vida te había regalado un juguete que se llama dicha, fortuna y amor... Ya ves, tú mismo lo has destrozado con tus propias manos”. Luego de enunciar la paradoja del destino, lo obligan a tomar una botella de tequila —otro recurso que Hitchcock realizará en *North by Northwest*, en 1959 y que quizá ahora él haya tomado de la película de Gavaldón—. Marcial deja la consigna a los esbirros de que lo tiren al canal alcoholizado para no dejar huella de bala.

IV. La ironía del destino o la antítesis del eterno vencedor

El espectador ha obtenido su respuesta, pero de inmediato surge la nueva pregunta que cruzará las últimas secuencias (de la 19 a la 23): ¿matarán a Marcos o logrará salir vivo de la sentencia? En el trayecto El Chicote —*miscasting* y quizá imposición del comediante por parte de la productora que terminó restando credibilidad al relato— lanza otro débil detonador moral tras una reflexión en clave cómica que refuerza la moraleja pero desentona completamente con el tono general de la película, y dice: “Que cosas tiene la vida [...] Quesque muy fufurufu, que se comía la cancha a puños. Total [...] que con una botella de tequila se quedó pal arrastre y ahí va [...] Hora va a dar al canal del desagüe” [*sic*].

Al llegar al desagüe —como hemos descrito— le roban el dinero de su cartera y se enteran que tiene una cantidad guardada en el banco. Acuerdan, a reserva del El Bodoques (Wolf Ruviskis), en dejarlo ir si les da los 25.000 pesos. A continuación le queman la mano para despertarlo. Desobedeciendo a Marcial, lo llevan con el médico que lo recupera de la congestión alcohólica, y con el efecto óptico del fuera de foco Marcos reconoce a los esbirros que sonrientes se hacen pasar por amigos que lo tranquilizan. Marcos parece delirar gritando: “[...] Me matan, son unos bestias, no son mis amigos. Soy Marcos, el amo, usted me conoce”. El doctor simplemente diagnostica una terrible borrachera a punto de la muerte y, tras sacudir al doctor de la corbata, “los amigos” se lo llevan a la fuerza.

La escena resulta paradójica y con un alto grado de ironía. El mito es desmitificado, sus enemigos parecen ser sus amigos, el fuerte deportista invicto funge como un débil paciente, la respetada imagen social es ultrajada cuando se proyecta como un desconocido y loco delirante. Tras la figura del “don nadie” reaparece la del héroe deportivo cuando el doctor ve la foto de Marcos y el encabezado en el periódico: “Marcos Arizmendi, amo de la cancha se despide esta noche”, entonces da parte a la policía y comienza la movilización.

Los esbirros notifican a Marcos su plan, y sin opción alguna, este acepta conseguir el dinero. Las emociones del espectador y del personaje se reordenan. Queda atrás la angustia de Marcos por una parte y la burla del espectador por otra, y ambas emociones sintonizan en el suspenso que parte de otra micropregunta presionada por el factor tiempo: ¿lograrán conseguir el dinero y permitir que Marcos alcance su viaje a La Habana?

Da comienzo el modelo argumental de perseguido perseguidor (de la secuencia 20 a la 23). La comitiva se dirige en busca del apostador Li Chan, que vive en el Hotel Vermont —donde también casualmente habita Marcos—, pero que en ese momento juega a las cartas con Marcial en el casino. El Bodoques huye en el auto para prevenir a Marcial de la traición de sus colegas. A manera de *sketch* televisivo de enredos, los policías aparecen cuando ellos arrancan. Después detienen a Marcial y a El Bodoques, a quienes soltarán por falta de pruebas.

Llegan a la casa de Sara. En estas escenas se distinguirá el campo semántico y universo del director. Peculiarmente en esta secuencia exalta la intertextualidad del *melonoir* gavaldoniano, el dialogismo entre una serie de repeticiones tanto de motivos visuales y sonoros como temáticos que remiten a *La otra* pero más a su reciente producción *En la palma de tu mano* —estrenada el 21 de junio, semanas antes del rodaje de *La noche avanza*—. Ahí Marcos, que al parecer se irá con Sara a La Habana, le pide el dinero. El diálogo nos informa que también es un apostador irremediable. La escena se convierte en paráfrasis de *En la palma de tu mano*, concretamente cuando Clara (Carmen Montejo) sufre la separación

con el profesor Karín (Arturo de Córdoba). Aquí, Sara dice: “Me imaginaba que esto sucedería inevitablemente [...]”. En la otra película, Clara dirá: “Basta Karín, desde el primer momento adiviné que así sería [...]”. En esta Sara continúa con el tercer detonador moral: “Es extraordinario, el gran Marcos, el eterno vencedor, el dueño del mundo, pidiendo como un mendigo”. En aquella el protagonista dirá derrotado: “Karín el clarividente, el mago incomparable, el dueño del porvenir [...]”.

Otro gesto de intertextualidad se muestra en el reflejo del espejo circular de la imagen de Sara, primero en primer plano, y luego, de espaldas al espejo, en plano medio, y al fondo Marcos, frontal en plano medio y luego, en general. Bien recuerda a *La otra* pero más a *En la palma de tu mano* cuando Ada (Andrea Palma) se refleja en un espejo circular, y en segundo plano está el profesor Karín para dar inicio al desdoblamiento de los personajes y a la más interesante relación de dos amantes malditos en la historia del cine clásico mexicano.

Como sea, el director reclama en la tetralogía —incluyendo a *La diosa arrodillada*— la idea de “la fragmentación del yo” y “la cuestión del otro” a través del reflejo. El desdoblamiento desenmascara los personajes y surge el verdadero yo. Luego del reflejo Sara le confiesa que la historia sobre la herencia de los millones es una farsa, pero que “se justifica si pensamos en nuestro amor”, arguye. El otro, iracundo, la lleva a jalones frente a otro espejo para revelar que sería imposible amar a una vieja, a “un fantasma”, a “una sombra”. Y como último recurso la tira al piso y le demanda las joyas. Podría pensarse en una analogía con la escena de Karín y Ada cuando luego de desenterrar un cadáver, ella lo traiciona y amenaza con denunciarlo a la policía. En ambos casos es inquietante el tema y tratamiento del hombre que sufre un engaño por la mujer. No obstante, a diferencia, en *La noche avanza* la agresión es más verbal que física; los golpes no dan en el rostro, sino en lo más profundo del yo de una mujer madura que había vivido como otra para encontrar el amor enfermo, esa droga que daña y no pueden dejar —como dice Lucrecia en la secuencia 8—.

Ella lo amenaza con una pistola, y luego de un forcejeo escuchamos un disparo en fuera de campo. Con el efecto de sorpresa sabemos que la mata accidentalmente. Al parecer la noche avanza ahora con dos obstáculos más en el camino que generan suspenso: la muerte de Sara que no logrará gran articulación con el suspenso temporal por hechos pasados, y, una hora y media de tiempo para llegar al aeropuerto, logrando un suspenso temporal por hechos futuros.

Los hampones intentan vender las joyas, pero son falsas. Buscan nuevamente y encuentran a Li Chan en el hotel, quien cambia el cheque. Ahí la policía los alcanza pero Marcos desmiente el secuestro. Todos salen de escena y Li Chan sonriente lanza el último detonador moral antes de la salida de Marcos: “Y le cuelda un viejo afoflismo de mi tiela: No mile demasiado alto, jamás encuentla brillante en el aire”.



Liberado, va a su cuarto de hotel y empaca anárquicamente una maleta para huir inmediatamente al aeropuerto. He ahí otro gesto de intertextualidad que hace al profesor Karín cuando, en la última secuencia de la película, Ada le alerta por teléfono que la policía la ha prendido. De la misma manera, Marcos es detenido antes de salir del hotel, como le ocurre a Ada en la jefatura de policía y a Karín fuera de su departamento. Pero en este caso solo es una pista falsa para el personaje y el espectador, pues solo querían entregar un documento que Marcial tenía en sus manos. Pese a la buena intención de generar la sorpresa, la acción parece gratuita, pues el espectador no liga a ciencia cierta la supuesta relación entre el asesinato de Sara y la detención por parte de la policía. Un recurso del suspenso sin el efecto logrado *En la palma de tu mano*.

Los policías deciden llevarlo al aeropuerto. En el trayecto llaman por radio para que acudan a la escena del crimen de una mujer que, para generar suspenso por conocimiento ilimitado, solo Marcos y el espectador saben que es Sara. Los policías hacen caso omiso, como el mismo espectador hace con la estrategia narrativa que no logra el efecto emocional. Finalmente llegan en el último minuto y se encuentra con Marcial, que lo espera furioso. En presencia de la policía fingen ser amigos. La venganza no es consumada y Marcial lanza metáforas amenazantes y frases irónicas.

Cabe decir que la película, pese al ritmo narrativo acelerado, y pese a plantear al espectador preguntas concretas del suspenso y otras estrategias narrativas

para generar ese efecto, no logra altos niveles emocionales. Principalmente por la articulación de los eventos en el flujo de la información, pero también por un defecto en la construcción del personaje que las críticas de la época ya habían detectado:

Pedro Armendáriz intenta interpretar a un jugador de pelota vasca soberbio, cínico y petulante, pero en realidad lo que más bien consiguió es un zaguero de Jai Alai grosero, de mal carácter, buscador constante de broncas [...] la verdad es que entre el tipo que quiso pintar el autor de la obra y el que ofrece Armendáriz hay mucha distancia (Ariel 1952: 6)¹⁰.

Así pues, el espectador no cuenta con ese proceso de identificación certero que proyecte y haga interiorizar los deseos y temores del personaje, que dicho sea de paso, es un modelo novedoso. De cualquier manera no resta interés por seguir anclado a un mundo representado y al enfrentamiento de conflictos humanos con un estilo y una estética que ponen en marcha los dispositivos del *melonoir* que hacen esperar un resultado satisfactorio en su resolución.

En la resolución, Gavaldón nos hace ver la ironía del destino —otra fijación gavaldoniana— y sus recursos de estilo visual, sonoro y de montaje. Una vez abordando el avión, Marcos se despide sonriente de Marcial. Toma asiento e injustificadamente se muestra paranoico, pero se tranquiliza de inmediato cuando despega. La sobrecarga le da un periódico donde se anuncia que “El pelotari Marcos se despidió invicto”. Satisfecho duerme y tira el periódico. Y ya que hemos mostrado las estrategias de suspenso macroestructural y microestructural podemos ver finalmente las figuras retóricas del director para cerrar el argumento con la revelación súbita, y como decía, el efecto emocional más alto: la sorpresa.

Con música que reactiva el suspenso vemos a Rebeca que aparece sentada de espaldas en plano de busto (4”). Con mirada subjetiva de Rebeca vemos a Marcos que descansa en plano medio (2”). Vuelve al mismo plano de Rebeca mirándolo (3”). En plano general lejano vemos que se levanta y se acerca a él (3”). En plano detalle en picado pisa el periódico, y con *tilt up* los vemos sentados en plano de conjunto, lo contempla brevemente y saca rápidamente un pistola, objeto que el espectador apenas percibe (5”). Marcos aparece en primer plano (2”). En primer plano ella lo mira (2”). Vemos de espaldas en otro primer plano que él duerme, y lentamente entra la pistola a cuadro (4”). En plano cerrado frontal, la pistola apunta al pecho de Marcos (2”). En primer plano

¹⁰ Otras más lisonjeras dirán: “Pedro Armendáriz logra hacer un muy buen trabajo y sostiene la personalidad de su personaje durante todo el tiempo” (El Duende Filmo 1952: 2/7).

Rebeca, seria, contrae los músculos de su rostro y escuchamos un disparo (2''). En primer plano él abre los ojos para sentir la muerte y mirarla efímeramente (1''). Rebeca en el mismo encuadre, tras sentir el peso de la mirada, asustada, dispara dos veces más (2''). Vuelve al primer plano de espaldas y él se levanta (1''). En plano general los pasajeros también se levantan (2''). Marcos continúa y Rebeca, horrorizada, lo sigue con la mirada (1''). Con *raccord* de acción vemos en plano de busto picado a Marcos que cae al lado de su foto del periódico (6'').

Este microsegmento del suspenso puede ilustrar las figuras retóricas que el director utiliza a nivel microestructural con su ritmo y recursos del montaje que va en aumento y que son monótonos (predominan los planos de 2 y 1 segundos), del sonido que identifica una emoción, de la puesta en escena y puesta en cuadro que va “apretando” el relato, todo articulado con el nivel macroestructural de la narración.

Estos recursos funcionan para mostrar el estilo puntual —correcto y académico del que hablamos en un principio— de Gavaldón y su visión fílmica y su retórica sobre el suspenso, así como las entradas y salidas del *melo* al *noir*. El recurso y la articulación con la macroestructura se hace efectivo justamente cuando reaparece la viuda negra que dejó atrás aquella doncella temperamental desvirgada y sentenciada por el juicio social, que se había ocultado en la elipsis desde que juró venganza (en la secuencia 12) hasta que la consumó con ciertos disparos en su odiado amor.

V. La síntesis o la superación de la negación

El siguiente epílogo con el que Gavaldón finaliza su película, es *sui generis* en la práctica fílmica de la época. El director ensambla escenas que parecen inconexas —por lo que pareció un final absurdo para la crítica contemporánea— llevándonos del cielo con un plano del exterior del avión a niveles terrenales para hacer efectivo un último detonador moral que lanza al apostador Li Chan, que recordemos decía que “No mires demasiado alto, jamás encuentras brillante en el aire”. Y Marcos miró demasiado alto, pero lo que encuentra es la fijación gavaldoniana de la muerte como origen y destino, y el destino como instancia suprarreal. Es por ello que la fuerza del aire, donde “jamás se encuentra brillante”, desprende un cartel con su nombre del Frontón México para llevarlo al Monumento a la Revolución, y ser orinado por un perro en plano cerrado, pero no cualquier perro, sino el perro que había pateado (en la secuencia 2), luego de proclamarse como digno representante de las ideas darwinistas. Finalmente, un barrendero lo tira a la basura para reafirmar la muerte del pelotari, pues “El perfecto anti-héroe tiene que morir dos veces” (Román 1986: s/p).

Se cierra el círculo narrativo y dramático con la segunda muerte, que será una muerte simbólica, donde se encuentra la verdadera venganza —más que personal será social y moral con humillación implícita por una especie inferior: el perro— a Marcos y a la representación de la vieja tesis decimonónica de Darwin.

También podríamos pensar en ese contexto de la modernidad mexicana, en que los viejos íconos que aún permanecen erguidos como el Monumento a la Revolución, en cuyas faldas se ejecuta la venganza de los seres inferiores contra los superiores —¿una venganza histórica por las promesas incumplidas de la Revolución?—, representan un país en pleno choque de tradiciones y costumbres inquieto aún por el cambio vertiginoso de ideas científicas y sociales que construyen los pilares de la modernidad.

Cabe decir que García Riera asegura que “Esa escena sugiere una influencia de *Los olvidados*” (1993: 100), magna obra que reveló las miserias de un México posrevolucionario sumergido en las paradojas de la época. Con todo, Gavaldón, tras plantear la antítesis que tambalea los cimientos morales del personaje, llega a la síntesis del destino de nuevo con la triangulación de los personajes (perro, barrendero y Marcos), pero otorga a su dialéctica y al tratamiento de sus temas una enorme carga de ironía, que bien puede verse como una categoría para entender la propuesta estética del director.

Palabras finales

A manera de conclusión podemos ver que desde su debut, Gavaldón demostró ser un director clásico en el más estricto sentido de la convención, que se curtió en las reglas gramaticales más férreas, no obstante tendiendo al manierismo en medio de un “respeto estructural que rompe con la ideología característica de cada género” (Zúñiga 1990: 10). Fue reconocido por su cine rural con obras multipremiadas, pero también por su cine urbano melodramático gracias a una reinención de las convenciones del género. Sus analistas lo exponen como un creador de melodrama, pero reinventado, que se contrapone al sentido mismo del melodrama pues lo subvierte, viola sus reglas pero es fiel a los grandes temas del misterio, el secreto y el enigma: omite datos para mantener la creciente tensión. Y todo para localizar y articular la moral oculta.

Así pues, *La noche avanza* es una obra representativa del universo personal —e industrial— gavaldoniano que subvierte la estética y la ideología del melodrama y se adentra en mundos pertenecientes a otra joven tradición, la del *film noir*. Amén de proponer altos niveles emocionales ligados al suspenso, de mostrar una idea distinta del sujeto moderno y de la representación de conceptos de clase, de género, del castigo, de la muerte, de la venganza y la ironía del

destino; crea nuevos antihéroes que reniegan de los valores estéticos e ideológicos del grueso de las películas mexicanas de la época, para alimentar la idea de un híbrido genérico construido a posteriori, que a la luz de la distancia aún ejerce un extraño poder de fascinación. En otras palabras, hablamos de la idea de un tipo de cine donde se posa aquella mirada del espectador mítico de los años cincuenta y que hemos denominado *melonoir*.

Bibliografía

- AMADOR, María Luisa/AAYALA BLANCO, Jorge (1982): *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ARIEL (1952): *Novedades*. México, 3ª sección, 29 de abril, s/p.
- AAYALA BLANCO, Jorge (1986): “Roberto Gavaldón (1909-1986)”. En: *Siempre!* México, 24 de septiembre de 1986, pp. 36-37.
- BORDWELL, David (1997): *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional* (1975). México: Secretaría de Gobernación.
- DARWIN, Charles (2006): *La selección natural. (El origen de las especies)*. Barcelona: Folio.
- DE LA VEGA, Eduardo (2005): “Roberto Gavaldón. Apuntes biofilmográficos”. En: *Roberto Gavaldón. Director de cine*. México: Conaculta/Océano/Cineteca Nacional, pp. 17-82.
- EL DUENDE FILMO (1952): “Nuestro cinema”. En: *El Universal*, 2ª sección, 30 de abril, pp. 2-7.
- FERNÁNDEZ, Álvaro A. (2007): *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- FERNÁNDEZ, Álvaro A. (2010): “El trance del criminal en el cine clásico de suspenso”. En: Maricruz Castro (coord.): *Razón y palabra*, n.º. 71, febrero-abril, México, pp. 1-20.
- FERNÁNDEZ, Álvaro A. (2015): “Dispositivo del melodrama latinoamericano. ‘Mancha’, nostalgia y *flashback*”. En: Paul Julian Smith (ed.): *La comedia y el melodrama e el audiovisual iberoamericano contemporáneo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 147-161.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1998): *Breve historia del cine mexicano*. México: Conaculta.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1993): *Historia documental del cine mexicano*. Tomo VI. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/CONACULTA/IMCINE/Gobierno de Jalisco.
- LOSILLA, Carlos (2003): *La invención de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- MINOS, Fernando (2007): *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- NAREMORE, James (2000): “El cine negro estadounidense: la historia de una idea”. En: *Estudios cinematográficos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, año 6, n.º. 19, junio-octubre, pp. 43-56.
- OLIVARES, Juan José (2011). “Roberto Gavaldón era un ogro dicotómico: explosivo y amigable”. En: *La Jornada*, México, lunes 25 de abril, s. p.
- ORTEGA, Mayra Elizabeth/FAZ, Luis Fernando (1992): “El cine negro en México”. En: *Nitrato de Plata*, México, n.º 9, enero-febrero, pp. 23-27.

- OROZ, Silvia (1992): *El melodrama. El cine de las lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PERUCHO, Arturo (1952): *El Nacional*, México, 2ª sección, 4 de mayo, s. p.
- ROMÁN, Ernesto (1986): “Una agradable sorpresa”. En: *El Nacional*, México, 30 de marzo, s. p.
- S/A (1952): *El Universal*. México, 1ª sección, 30 de abril de 1952, s. p.
- S/A (2014): “Hallan filme inédito de José Revueltas en Filmoteca de la UNAM”. En: *Excelsior*. México, 19 de noviembre, s. p.
- S/A (1952): *Novedades*. México, 3ª sección, 25 de abril, s. p.
- SCHRADER, Paul (1981): “El cine negro”. En: *Primer Plano*, n.º. 1, México, noviembre-diciembre, pp. 43-53.
- TUÑÓN, Julia (1998): *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1942*. México: Imcine/El Colegio de México.
- TUÑÓN, Julia (2003): “Un melonoir mexicano: El hombre sin rostro”. En: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 17, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 40-58.
- ZÚÑIGA, Ariel (1990): *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. México: El Equilibrista.