

Los grandes subversivos del *melonoir* mexicano. El caso del “cinturita” de arrabal

Álvaro Fernández Reyes

Universidad de Guadalajara - México
delfosfera@gmail.com

Fecha de recepción: 02/07/2025

Fecha de publicación: 31/08/2025

Ver citas audiovisuales 

Resumen

Este artículo es un avance de un proyecto mas amplio sobre personajes de lo que podría llamarse el *melonoir*. Ahora indago en el personaje masculino que bien podría ser el reverso de las *rumberas*. Se trata del “cinturita”, apelativo atribuido a un tipo de personaje cinematográfico al igual que a un sujeto social vividor y exhibicionista que rondaba por los cabarets de las zonas urbanas y suburbanas principalmente de la capital mexicana. Para ello me doy a la tarea de abordar una parte de la estructura interna del imaginario de esta breve corriente cinematográfica: la que se forma por la estrella, el personaje y su referente social, analizado desde las categorías de identificación y proyección que podría tener un espectador hipotético. La finalidad es atender a los personajes-tipo y situaciones-tipo que lo conforman, y reconstruir la estructura de ese sistema simbólico.

Palabras clave: *Melonoir*, Personaje-tipo, Cinturita, Cine mexicano

The greatest subversives of Mexican *melonoir*. The case of the “cinturita” from the slums

Abstract

This article is a preview of a larger project on characters from what might be called *melonoir*. Now, I research into the male character who could be the opposite of the *rumberas*. This is the “cinturita” (little waist), a nickname attributed to a type of cinematic character as well as to a womanizer and exhibitionist who hung around the cabarets of urban and suburban areas, primarily in Mexico City. To this end, I undertake the task of addressing part of the internal structure of the imaginary of this brief cinematic

movement: that which is formed by the star, the character, and their social referent, analyzed from the categories of identification and projection that a hypothetical viewer might have. The goal is to examine the typical characters and typical situations that comprise them and reconstruct the structure of this symbolic system.

Keywords: *Melonoir*, Type-character, *Cinturita* (little waist), Mexican cinema

Introducción

La figura de la *femme fatale* del cine negro ha generado enorme fascinación en la cultura. Mencionemos el caso de Rita Hayworth, Jane Greer o Barbara Stanwyck que brillaron en el Hollywood clásico. En los cinco continentes ha motivado muestras de cine, exposiciones, moda, ensayos, estudios académicos, y muchos homenajes en la literatura, en la plástica, los videojuegos o en el mismo cine.

Como víctima de esta fascinación, hace tiempo estudié las mujeres subversivas del cine mexicano, sobre todo las películas que tomaban como personajes centrales a la rumbera del submundo criminal que acudía muchas veces a las atmósferas y tonos del *noir* pero volvía a los ritmos afroantillanos y al seno del melodrama; así como a las flores del mal o *femmes fatales* más parecidas a su homónima hollywoodense que también amenazaban de manera cínica el orden patriarcal. Este personaje pertenece a lo que hemos dado en llamar *melonoir*, el cual será para nosotros el auténtico cine negro mexicano de mediados de siglo XX compuesto por fuertes líneas de fuerza del dispositivo del melodrama, y otras líneas de fuerza que integran iconografía, temas, estrategias narrativas y elementos estilísticos del *noir* estadounidense.

En este artículo recupero este proyecto, pero con un giro a los estudios sobre las villanas. Ahora indago en el complemento de la figura femenina, por lo que abro un espacio al personaje masculino en el *melonoir* mexicano, que bien podría ser el reverso de las *rumberas* y más que las *femmes fatales*. Se trata del “cinturita”, apelativo atribuido a un tipo de personaje cinematográfico al igual que a un sujeto social vividor y exhibicionista que rondaba por los cabarets de las zonas urbanas y suburbanas principalmente de la capital.

Me doy a la tarea de abordar una parte de la estructura interna del imaginario de los personajes del *melonoir*: la que se forma por la estrella, el personaje y su referente social, desde las categorías de identificación y proyección de un espectador hipotético. La finalidad es atender a los personajes-tipo y situaciones-tipo que lo conforman, y reconstruir la estructura de ese sistema simbólico para indagar cuáles son los personajes-tipo y qué “rostros”, es decir estrellas, los representan, qué aspectos de la unión (personajes y actores) son significativos para crear la identificación y la proyección del espectador y, cuál es el referente social del personaje.

Parto del supuesto de que el *melonoir* con películas como *La otra*, *La diosa arrodillada*, *En la palma de tu mano*, *La noche avanza* (Roberto Gavaldón, 1946, 1947, 1950, 1951), *El hombre sin rostro* (Bustillo Oro, 1950), *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946), *Donde el círculo termina* (Alfredo B. Crevenna, 1955), *Distinto amanecer y Crepúsculo* (Julio Bracho, 1943, 1944), entre otras, cuenta con un imaginario propio constituido por convenciones y reglas narrativas e iconográficas particulares, es decir, por ciertos personajes, situaciones y espacios típicos que se retroalimentan de la realidad social (e industrial) y viceversa, dando cuenta de un patrón de ideas y valores estéticos, morales y sociales.

De acuerdo a la teoría, el *film noir* no es un género o una categoría genérica delimitada por la industria cinematográfica y el espectador del momento. Como esta corriente y periodo de la historia del cine de Hollywood, el *melonoir* mexicano ubicado temporalmente entre 1946 y 1955 -aunque con precedentes desde 1943-, de igual manera se define por el estilo y el tono, por el estado de ánimo opresivo y la emoción que invita a sentir al espectador: principalmente el suspenso pero también la intriga, la incertidumbre, la sorpresa, junto con el tratamiento sombrío del crimen, el castigo, la ambición, la pasión, el erotismo, entre otros; pero también, a diferencia de su par hollywoodense, además de los temas mencionados, exagera los sentimientos muy acorde al género del melodrama con su carga de ideología católica, así como a los temas de maternidad, lealtad, traición y arrepentimiento. Paul Schrader indica que el *noir* “trataba de hacer una visión moral de la vida basada en el estilo. Esa misma contradicción –promover el estilo en una cultura que valoraba los temas– forzó al cine negro a una serie artísticamente vigorizante de cambios y vueltas”¹. El *melonoir* con su dispositivo del *melo* y el tono del *noir*, seguía valorando los temas, las corrientes estéticas tradicionales y las referencias culturales de un México tendido entre la modernidad y la tradición de los discursos aleccionadores, que dictaban modos de conducta relacionados no sólo al crimen y al castigo o la vida y la muerte, sino a la culpa, al sacrificio y al pecado.

Una vez acotada la noción de *melonoir*, ofrezco orientación al lector adelantando la estructura del contenido. Así, en el primer apartado abordaré las categorías de identificación y proyección, que funcionan como trasfondo teórico de la experiencia fílmica y de la interpelación que pueden hacer los personajes al espectador hipotético. Posteriormente me detengo en el debate sobre los personajes-tipo como categoría de análisis que ayuda a interpretar la producción de personajes: su fisonomía intelectual y física, sus propósitos, sus acciones, y sus espacios que los soportan. Finalmente, analizaré la figura del “cinturita” como una de las principales coordenadas del imaginario del *melonoir* nacional.

¹ Schrader, “El cine negro”, 56; Silver y Ursini, *Film Noir*.

Procesos de identificación, proyección, empatía y simpatía

Echo mano del bagaje iconográfico que objetiva creencias valores morales, sociales y estéticos en forma audiovisual y narrativa. Esta construcción forma parte del mecanismo de la industria cinematográfica (y cultural) donde se organizan procesos de producción y consumo a través de una paradójica estandarización-innovación, basada en dispositivos de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario²: una realidad social del México moderno y un imaginario criminal que la representa.

Con ello me acerco a la comprensión de nuestra cultura y sociedad de la época, pues como indica Martín Barbero: “No podemos entonces pensar hoy lo popular actuante al margen del proceso histórico de constitución de lo masivo [...] creer que pueda existir una memoria sin un imaginario desde el que anclar en el presente y alentar hacia el futuro”³.



Afiche de la película *El suavecito* (Méndez, 1950)

El imaginario, a decir de Gonzalo Abril, se construye a través de un conjunto de “imágenes compartido por un grupo [...] Comprende representaciones, evidencias y presupuestos normativos que configuran el modo de concebir –o, mejor, de imaginarse- el mundo, las relaciones sociales, el propio grupo, las identidades sociales,

² Morin, *Las estrellas del cine*.

³ Martín-Barbero, *De los medios a mediaciones*, 10-11.

los fines y aspiraciones colectivas, etc.”⁴. Todo imaginario emergido de la industria cinematográfica convencional, es decir de producciones clásicas, se procesa en el mecanismo de identificación y proyección. En este proceso, el cine de ficción interpela los valores del espectador para incorporarlo a la experiencia narrativa a partir de un código moral definido. Edgar Morin en libro seminal *El cine o el hombre imaginario*, hace énfasis en que el hombre imaginario reconoce las imágenes en este proceso que origina una especie de desdoblamiento del espectador hacia los personajes y una interiorización de los personajes en el espectador, combinándose la interiorización y el desdoblamiento⁵.

La proyección será una participación catártica, esto es, un influjo de deseos principalmente antisociales y posiblemente inhumanos del espectador, anclados a espacios y objetos que crean atmósferas y tiempos, donde ocurren acciones que oscilan entre lo bueno y lo malo, lo urbano y lo rural, lo tradicional y lo moderno, o bien, el crimen y la muerte, que son terrenos oscuros donde crece la intensidad de la transgresión. Constantemente la proyección se presenta en personajes-tipo subversivos, “tipos anómicos” o “alternativos”, como los llama Richard Dyer, héroes marginales, malvados o locos que no se adaptan a las normas y las consideran absurdas, desafían el *status quo* y la ideología dominante⁶.

Por su parte, en la identificación el espectador tiene una participación mimética y se compenetra regularmente con los personajes. En la medida en que desarrolle el anclaje con el rol moral, o bien, tenga lugar el proceso de identificación narrativa e iconográfica se intensificará la experiencia emocional y la reproducción de la ideología social. La identificación puede entenderse como una forma de empatía según Zillman, o simpatía según Xavier Pérez, con sentimientos o acciones positivas del protagonista lleno de virtud y de bondad.

⁴ Abril, *Teoría de la información*, 158.

⁵ Morin, *Cine o el hombre imaginario*.

⁶ Dyer, *Las estrellas cinematográficas*, 75.



Afiche de la película *Ángeles de arrabal* (De Anda, 1949)

Xavier Pérez anota que la simpatía se da también en la conexión del espectador con el código moral, y la distribución de la simpatía en la estructura clásica, se basa en formas maniqueas de protagonista y antagonista, el bien y el mal, amor y odio, abnegación y rebeldía como categorías estéticas, que cada *film* ratifica a partir de una adscripción de los personajes a tipologías ya determinadas por la tradición filmica⁷.

En otra línea, Zillman propone sustituir el concepto de identificación por el de empatía, por considerarlo demasiado abstracto para abordarlo empíricamente; de tal manera detecta, más allá de mimesis, la experiencia que responde a la información sobre circunstancias que generan emociones o acciones en las que participan otros individuos. Es la valoración de una situación, por ejemplo, la experiencia de suspenso por la actividad de acompañamiento emocional de anticipación frente a circunstancias que representan el mal⁸. El ejemplo que ha dado Hitchcock es el de *Extraños en un tren* (1951), en la secuencia que muestra un descuido del villano Bruno Antony (Robert Walker). Ahí la caída de un mechero a la alcantarilla hace que se retrase el momento para poder incriminar al tenista Guy Haines (Farley Granger), el bueno de la historia. Bruno hace lo posible por alcanzar el objeto pero los barrotes de metal se lo impiden. En la escena se ha reunido un grupo de personas que esperan impacientes

⁷ Pérez, El suspens cinematográfico. Aunque este autor indica que puede haber excepciones en momentos del *film*. Los códigos morales pueden ser posiciones intercambiables y dinámicas en un momento de solidaridad con la víctima.

⁸ Zillman, *Los efectos de medios*, 215

el desenlace. De la misma manera el espectador siente la angustia del personaje, se posiciona moralmente en el lugar del villano, desea que alcance el objeto, suspendiendo los posibles hechos futuros cuando posiblemente se inculpe a un inocente⁹.

Personajes-tipo

El proceso de “reconocimiento” de los tipos, como vemos, implica el proceso de identificación y proyección, empatía y simpatía de los personajes que forman el imaginario. Tomo como punto de partida el personaje-función que podría materializarse en la víctima, el justiciero o el criminal, para indagar de mejor manera en el personaje-tipo. Julia Tuñón distingue entre los personajes-tipo y los personajes-función que cubren funciones más que papeles humanos, aluden a categorías morales implícitas y didácticas, y remiten a la acción de un personaje definido en el desarrollo de una trama¹⁰. Motivo por el que se prefieren los tipos en las artes narrativas de gran alcance, por su sentido popular y su eficacia narrativa. El personaje-tipo sólo es significativo y típico cuando revela en sus rasgos individuales, los problemas generales de la época. Y, la tipicidad, dice Umberto Eco:

Es el resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector [...] Debe establecerse qué aspectos del objeto estético representados por el personaje estimulan al lector a considerarlo como ejemplo y a identificarse [...] con el mismo¹¹.

Tipificar para caracterizar y representar al individuo con el cual podemos tener identificación para tomarlo como ejemplo, o tener proyección para, aunque nos fascine en un principio, rechazar al final sus atributos morales y fisonomía intelectual. Generalmente la tipificación se concretiza en una persona a partir de los rasgos físicos, sociológicos, psicológicos o morales. Para la criminología, “la tipología estudia al hombre por sus formas (desde el punto de vista morfológico), y crea tipos según las correlaciones que hay entre la forma y el fondo”¹². En el campo cinematográfico, el objeto será el estudio del personaje, su relación con la puesta en escena y la narración.

⁹ Truffault, *Hitchcock Truffaut*.

¹⁰ Tuñón, *Mujeres de luz sombra*, 1998, 79.

¹¹ Eco, *Apocalípticos e integrados*, 198.

¹² Véase Lignel-Lavastine, *Compendio de criminología*, p. 78. Para una visión más actualizada Alfonso Reyes E., *Criminología*, Colombia, Temis, 1987. Los ángulos que describen al sujeto serán: a) el biológico y aspecto físico: raza, sexo, edad, defecto o anormalidad física; dentro de éste, a la apariencia, forma de vestir, tics, etcétera; b) el socioeconómico: nacionalidad, estrato social, estado financiero, sociabilidad (adaptación o inadaptación), profesión u ocupación, escolaridad, tipo de relaciones familiares y estado civil, religión, pasatiempo; c) el psicológico: normas morales, actitud ante la vida, ambición, temperamento, complejos e inhibiciones, carácter extrovertido o introvertido, cualidades y facultades intelectuales: imaginación, inteligencia, trastornos psicológicos. En otro extremo de la triada, bajo una visión que podría llamarse ecológica y socioeconómica, encontramos el tipo de espacio-tiempo que –como mencionamos– refiere a una fuente autónoma tejedora de las redes de los

Como anota Pierre Sorlin en su *Sociología del cine*, gran parte de los espectadores eligen una película por el nombre de los actores a partir de la promoción y del fenómeno designado como “efecto de reconocimiento”: el bagaje intelectual o el conjunto de saberes sobre un actor (papeles anteriores, vida privada, etcétera) que anuncia lo que será su personaje¹³. Es claro que las estrellas tendían a identificarse con pocos papeles, roles y representaciones, son el símbolo de cierto tipo de espectáculo. Se torna de fundamental importancia conocer la tipología o representatividad, pues el tipo –según Richard Dyer-, además de poner de relieve a la persona incluso más que al personaje, forma un punto de referencia para la identificación y proyección del público con actores y personajes¹⁴. Por lo anterior, el análisis de personajes-tipo y las acciones-tipo dentro de un espacio-tiempo, sin pretender encajarlo en lo que llaman *star studies* -es decir en el exhaustivo estudio biográfico y filmográfico del actor-estrella-¹⁵, debe hacer referencia al sistema de estrellas que conforma el *melonoir*.

Cabe mencionar que muchos de estos personajes tras el éxito, la industria cultural los convierte en tipos en serie o estereotipos. El estereotipo es una representación social y cognición objetivada por un grupo social y en un momento histórico. Perry R. Hinton argumenta que los estereotipos son construidos social y discursivamente en el curso de la comunicación diaria y, una vez objetivados, asumen una independencia y algunas veces una realidad prescriptiva¹⁶. Una forma específica de estereotipación cinematográfica, contraria a los tipos con su referente social, es la que genera la industria a partir de la repetición del personaje según el *star system* y la prescripción de los papeles exitosos que se le han asignado.

personajes, de su interrelación y desplazamiento que generan, específicamente nos referimos: a) al espacio de concentración criminal, su ambiente físico, social y cultural; b) espacios específicos de los que se posicionan grupos humanos o individuos cuya función apoya el desarrollo de la trama; c) al tiempo en que discurre la acción y las relaciones sociales, es decir, las interrelaciones entre personajes.

¹³ Sorlin, *Sociología del cine*, 116.

¹⁴ Dyer, *Las estrellas cinematográficas*, 69. El autor propone cuatro categorías de identificación estrella-público: afinidad emocional (bajo), autoidentificación (alto); imitación (bajo), proyección (alto)

¹⁵ Para un panorama, de esta rama dentro de los *film studies*, véase Shingler, “Los *Star Studies* en Europa”.

¹⁶ Hinton, *Stereotypes, cognition and culture*, 158.

El Cinturita: Víctor parra y Rodolfo Acosta



Víctor Parra¹⁷ y Rodolfo Acosta.

El cine negro ha influido notoriamente en cinematografías como la argentina o la mexicana. La galería de personajes que ha creado, por una parte ha tenido réplicas que se antojan forzadas para otros contextos culturales y cinematográficos creando tópicos o *topos*¹⁸ desplazados a la cinematografía nacional, es decir, dotados de una fuerte convención de origen en la hegemonía mitopoyética del cine hollywoodense. En el otro extremo de la balanza ha impulsado la creación de figuras autóctonas con alto grado de referentes sociales. En ese sentido la producción mexicana ha desarrollado sus propios *tipos* con bases sólidas en las instituciones, en las costumbres y las prácticas sociales, en las creencias y en los valores propios de la cultura.

Una merecida mención para el malo en el cine mexicano tuvo lugar en 1980 en la Cineteca Nacional, con el ciclo “Los villanos del cine nacional”, al que acudieron veintisiete malvados en películas del periodo que va de 1942 a 1946. Ahí, lo que Tomas Pérez Turrent llama “especialistas del mal” o “malvados provisionales”¹⁹ cobraron vida en los rostros de Carlos López Moctezuma, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta, Manuel Dondé, Gilberto González, el *Indio* Bedoya o Arturo Martínez, entre otros.

¹⁷ Todas las imágenes son cortesía del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (CIEC), ahora Fondo Emilio García Riera, de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, “Juan José Arreola”.

¹⁸ Concepto con el que Umberto Eco refiere al personaje artísticamente no logrado cuyos fines comerciales producen “tipos” calificados así sólo por costumbre del lenguaje, *topoi* o *topos* es un recurso “a lo típico”, un recurso que no tiene relación directa con la vida que lo origina ni a la que remite –como el tipo del gángster norteamericano en un contexto mexicano-. Los tipos se producen, no recurren a otros basados en “lo ya hecho” para construir una figura o situación que parte de la experiencia; Eco *Apocalípticos e integrados*, 213.

¹⁹ Turrent, *El Universal*, 7 de abril de 1980; citado por De la Vega, *Fernando Méndez*, 157.

Impulsado por el melodrama como producto predominante en este periodo con tintes del *noir*, el cine nacional de posguerra implanta su tipo criminal por antonomasia: el *Cinturita*, también llamado *Pachuco*²⁰ o *Tarzán*: “una especie de villano de tiempo completo” –escribe Tomás Pérez Turrent²¹, refiriéndose al Suavecito, personaje homónimo de la película dirigida por Fernando Méndez en 1950. El Suavecito es aclamado para ejecutar el crimen, una vía corta para ocupar el banquillo de los acusados y recibir el castigo sin piedad y con todo el peso moral que el espectador lleva a la sala de cine.



El Suavecito en escena de crimen (*El Suavecito*, Méndez, 1950)

Obras clásicas y de atenta manufactura melodramática como *Revancha* (Alberto Gout, 1948) o *Salón México* (Emilio Indio Fernández, 1948), cuentan con criminales noctámbulos forjados en ambientes de arrabal y en la subcultura urbana de los bajos fondos. Infame, cruel, de colosal maldad y sumamente llamativo, este tipo, a la vez que cumple una función elemental para el desarrollo de la trama, revela zonas y acciones sociales prohibidas, a la vez que dota de una experiencia vicaria al espectador: experiencia o punto de goce puesto en una materialización cinematográfica que echa a andar los instintos más bajos ya domesticados en la ignominia de la vida cotidiana.

Típicos son los villanos cinturitas interpretados por Rodolfo Acosta en su aspecto más vil y despiadado dentro del bajo mundo capitalino de *Salón México*, *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950) o *Víctimas del pecado* (Emilio Indio Fernández, 1949); el interpretado por Tito Junco con su expresión más elegante en *Aventurera*; y el más connotado

²⁰ Aunque el pachuco fue un sujeto y agente mucho más complejo en términos sociales, nacido en la comunidad mexicana de Estados Unidos y la frontera norte de México.

²¹ Turrent, *El Universal*, 7 de abril de 1980; citado por De la Vega, *Fernando Méndez*, 157

representado por Víctor Parra en *El Suavecito*, con el acabado diseño del antihéroe o héroe trágico deambulando en barrios capitalinos, sean por la colonia Roma o la Guerrero y vecindades del centro o en rincones clandestinos del México nocturno.



Rodolfo en el cabaret (*Salón México*, Emilio Indio Fernández, 1948)

El Suavecito es una de las pocas películas antológicas del cine mexicano –acierta Ayala Blanco– que se debe a la pura observación y a la herencia directa del *film noir*²². A esta antología *noir* podrían sumarse, por citar algunas, la obra del director Alfredo B. Crevenna *Donde el círculo termina* (1955); de Alberto Gout *La sospechosa* (1954), de Bustillo Oro *El hombre sin rostro*, o películas de Roberto Gavaldón como *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *En la Palma de tu mano* (1950), *La noche avanza* (1952); casos que producen su propia galería de criminales tendientes al cosmopolitismo y a la modernidad más civilizada de las clases medias altas y altas.

Cabe mencionar que el *Suavecito*, como personaje periférico, había sido interpretado por Víctor Parra con excelentes resultados en *Ángeles de arrabal* (Raúl de Anda, 1949). El actor –anota García Riera– “dio al padrote o cinturita una complejidad no frecuente en el cine mexicano”²³. El director Fernando Méndez otorgó una complejidad en la narración y en el estilo asimilados del *film noir*, con altas reminiscencias a *Set Up* (Robert Wise, 1949), sobre todo en la secuencia final donde ambos personajes, el vividor mexicano y el boxeador gringo, reciben una brutal golpiza con proyección de sombras en las altas paredes de los callejones. Además de compleja, fue disruptiva, pues los órganos sensores consideraban demasiado violentas ciertas escenas, atentando así contra las buenas costumbres, las imágenes correctas y los géneros convencionales: léase el melodrama. De hecho, en *México Cinema*, la Dirección de Cinematografía determinó que no se proyectaría la infame película, pues a decir de

²² De la Vega, *Fernando Méndez*, 157.

²³ García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 317.

esta, sólo despertaría el morbo en las audiencias y mostraría la escoria de la gran urbe mexicana. Por tal motivo, los dirigentes de la censura se oponían a la “filmación de asuntos que desprestigian al país en el extranjero, al mostrarle los aspectos más denigrantes que tienen las clases bajas. [Después de todo, la] película canalla, había sido autorizada” [sic]²⁴. Entonces se exhibió con categoría C, para adolescentes y adultos. Al final la crítica y los órganos censores concluyeron que no dañaba “las buenas costumbres de la decencia”, pues al fin y al cabo, mostraba una enseñanza a la juventud a través de su moraleja, refiriéndose al momento que hemos relatado, en el que no soporta más el remordimiento y se arrepiente de haber inculcado por asesinato a un inocente, presionado por el verdadero asesino que lo “compra” y lo obliga a huir al norte del país para no contar con testigos. Por ello termina molido a golpes propiciados por los villanos en la central de autobuses.

El reconocido crítico Gustavo García anotó al respecto y en relación con la influencia del *noir*:

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 ejemplares²⁵.

Volviendo a la producción simbólica e industrial del personaje que recurre a dispositivos de intercambio cotidiano entre la realidad social y lo imaginario, el cinturita emerge de una realidad sociocultural fundada en el barrio y el bajo fondo de la capital de los años cuarenta. Realidad recuperada muy a su manera en la industria del cine. Este sujeto de luz y sombra ingiere elementos culturales –principalmente estéticos– de los emigrantes convertidos en pachuchos, fruto de autoexiliados en el país vecino. Fueron jóvenes que nacen como reacción a la política de racismo exacerbado de la sociedad norteamericana que, lejos de diseminar su confusa identidad, genera un movimiento que abandera la mexicanidad, la raza y la vuelta a sus raíces. Fue un sujeto social con nueva actitud ante la vida que gusta del mambo y del danzón, pero también de géneros de moda como el *swing* y el *boogie*, del bailar como expresión particular y del uso de psicotrópicos; el pachuco fue constructor de su propio lenguaje o –como anota Rogelio Marcial– “sociolecto” con una notable intención hermenéutica basada en “pochismos” y el caló del sur de ese país. Para acotar su diferenciación social,

²⁴ De la vega, *Fernando Méndez*, 74.

²⁵ García, “La década perdida”, 214.

se antoja violento en su actuar y su vestir –con el traje conocido como *zoot suit*- y se lanza a la defensa del barrio tomando a la solidaridad como forma de supervivencia²⁶.

Por las mismas condiciones socioculturales, la apropiación del pachuco por los sujetos nacionales se encauzó a la forma y no al fondo:

Se convirtieron en moda, una especie de *dandy* que tenía varias mujeres a la vez; el apuesto gigoló, asiduo visitante de los cabarets de las grandes ciudades del país [...] En México, el pachuco sólo representó un disfraz, una actuación, una estética, sin ética, absorbida por la bulliciosa vida nocturna, que se consagraba a la práctica del *boogie-woogie*; visto frecuentemente en el cine, y que encarnaba de una forma festiva la cómica figura de Tin-Tan²⁷.

Sin embargo esta especie de “*dandy*” no deja de ser también una figura y actitud llena de significados sociales y culturales del mundo capitalino, donde más que hacer frente a la represión y el racismo como su pariente del norte, enfrenta la diferencia de clase en el México moderno²⁸. Más le importa el buen bailar y el buen vestir, como al típico habitante del *dancing*: espacio simbólico predominante que mereció una recreación en el melodrama criminal *Dancing* (Miguel Morayta, 1951).

Teóricos como Umberto Eco insisten en la importancia del referente social del personaje. Edgar Morin apoya el argumento al indicar que se alcanza la mayor identificación cuando se da un determinado equilibrio entre la idealización y el realismo; “es necesario que existan condiciones de verosimilitud y veracidad que aseguran la comunicación con la realidad vivida, así como que los personajes participen de alguna forma en la humanidad cotidiana [...] y que los personajes vivan con más intensidad”²⁹. Por lo que se torna elemental anclar el mundo posible de la historia, a la realidad sociocultural.

Una función de la estrella y sus personajes, según Dyer, es fijar un modelo de belleza –he ahí un rol del primer plano-, crear un tipo concreto de identificación y una serie de tomas y ángulos que resalten el cuerpo y la corporalidad. La moda en ese sentido no es tan superficial, ya que “un cambio en el estilo físico es siempre también un cambio en el significado social”³⁰. De acuerdo a lo anterior, podemos vincular al cinturita de luz y sombra con el sujeto social. Por ejemplo, un testigo de la época –registrado en el libro *Dancing* de Alberto Dallal- al describir a “El Rafles”, daba cuenta las características del tipo en plena práctica de los rituales de transgresión:

Era un hombre blanco. Se vestía en ese entonces como el pachuco: pantalón angosto de abajo

²⁶ Marcial, *Jóvenes y presencia colectiva*, 30-32; ver también Agustín, *La contracultura en México*; y la película *Zoot Suit* (Luis Valdez, 1981).

²⁷ Encinas, *Bandas Juveniles. Perspectivas teóricas*, 106; citado por Marcial, *Jóvenes y presencia colectiva*.

²⁸ De la vega, *Fernando Méndez*.

²⁹ Morin, *Las estrellas de cine*, 101.

³⁰ Richard Dyer, *Las estrellas cinematográficas*, 69.

y hombreras. Era atlético. Imagínate, para dar esos brincos: enrollar el pañuelo, brincar para adelante, luego brincar y llevar el pañuelo para atrás y a ritmo de la música girar, hacer cuatro o cinco giros, caer abierto de piernas, levantarse suavemente, seguir bailando [...]”³¹

Aunque en México pronto se incorporan el charleston y el cha-cha-cha, el fondo musical de moda era la conga, la rumba o el bugui-bugui y el acrobático *swing* “con sus saltos casi mortales y su renuncia a los movimientos ceñidos [del danzón] y a la gloria del quiebre de cadera”³²; sin olvidar la identidad que confiere el mambo con su temperamento cubano, de ubicuidad urbana, con sus inclinaciones verbales y su vestimenta *ad hoc*, incluyendo la necesidad de fortaleza física e inventiva.



El baile y el buen vestir (*El Suavecito*, Méndez, 1950)

Para poner en relieve el baile y el aspecto físico en escenarios del cine, es ilustrativa la secuencia donde el estatus de bailarín impera: Roberto alias “El Suavecito” –no “El suave”, villano de *Sensualidad*– claramente expone con sus dotes al sonar el mambo frente a su “rorra” potencial (novia o acompañante), Lupita (Aurora Segura), mujer decente que en algún momento lo ofende diciéndole “pachuco” y “cinturita”. También Paco (Rodolfo Acosta) resalta esta característica cuando a ritmo de danzón, en *Salón México*, gana el concurso de baile; y, con el mismo intérprete, el personaje Rodolfo en *Víctimas del pecado* hace alarde de su talento siguiendo los pasos dictados por el *swing*

³¹ Dallal, *El “dancing” mexicano*, 135.

³² Monsivais, *Escenas de pudor y liviandad*, 55.

de manera cómica y magistral. “Deslizarse suavcito” y ser “chicho” con las “rorras” pero, ante todo “saber lucir el plumaje”, ahí el dogma del cinturita. Atinadamente Carlos Monsiváis dice del *film* de Fernando Méndez que:

El problema de *El suavcito* es el dandismo; la pretensión y la elegancia en un medio donde la elegancia, en su sentido tradicional, no tiene cabida [...] Y esa idea de que es posible ser elegante aun en medio de condiciones absolutamente adversas, es el verdadero tema de la película [...] ³³.

Como actitud estética, el lenguaje “apochado” evoca a los pachucos, de tal manera que para aclamar paciencia, surge el “gueremene” (*wait a minute*) en voz del Suavcito con forzosa espontaneidad, para solicitar su desayuno a la sufrida madre –que se mantiene en la pobreza- le solicita unos “*Ham and eggs* con tantito atole”, también los “bisnes” (*business*) para asuntos por no decir ilícitos o de amoríos por pago, es decir, con mujeres “de las que dejan”, según sus diálogos. Pero reconocerá el caló del barrio y recurre al “traigo carga” como parte de su trabajo con las gringas explotadas, a la “sonaja” como golpiza, al “tacuche” como traje (*zoot suit*) símbolo de estatus y elegancia. Con todo, las sofisticadas frases que resuenan en el barrio, la vecindad, el billar o el *dancing*, no dejarán de emitirse con el marcado acento capitalino: ¡exageradamente cantado!

De la misma manera, el villano Rodolfo, cinturita de *Víctimas del pecado*, acudirá menos al habla “apochada” y más al código barrial, con el “qué pasión” acompañado de su inminente actitud de ligue, o “el que quiera azul celeste que le cueste” para cotizarse lo más alto posible con las ficheras del cabaret, no obstante, supliendo a recurrentes anglicismos. Más aún, con insólito desdén Rodolfo domina el francés, lengua con al que reclama la pérdida de glamour a una prostituta y la enseña a caminar con tremendo cantoneo entre las penumbras de la calle de la oferta.

No deja de ser sintomático, como intento de representar la modernidad y el cosmopolitismo heredados del porfiriato afrancesado, que la lengua francesa forme parte de su bagaje cultural de algunos villanos, y más para un cinturita habitante del barrio. Aunque en la jerarquía del imaginario criminal no goza de la importancia de los cinturitas mencionados, sólo recordemos que el Guapo, interpretado por Tito Junco –uno de los rostros cardinales que representan la maldad–, cinturita cínico y descarado, pero elegante y cosmopolita, también domina la lengua francesa y, fiel a la tradición, explota mujeres e incluso trafica con ellas.

A pesar de calzar zapatos bicolor, pantalón largo y camisa fajada casi desde el pecho con vistosos tirantes, saco de hombreras descomunales, peinado reluciente y sombrero inclinado, recurrir al caló del bajo fondo, laborar como proxeneta de *free lance* y tener los mismos intereses y motivaciones, el tratamiento de los tipos

³³ En entrevista para el documental *Los que hicieron nuestro cine*; citado también por De la Vega, Fernando Méndez, 76.

de cinturita, se rige por el código moral que cada uno representa, regularmente con acciones “anormales” para la sociedad, violando el puritanismo y teniendo expresiones relacionadas con el crimen y la sexualidad, sin dejar eventos rituales como el baile y movimientos correspondientes a ritmos “inmorales”, formas de vestir y formas de hablar³⁴.

En *El Suavecito*, el proceso de simpatía del espectador con el personaje se basa en la gracia de su actuar cotidiano, en su actitud ante la vida dentro del mundo del *film*. Y, pese a la ambigüedad del código moral –peculiaridad del *film noir*-, a la par de acciones negativas como la estafa, la explotación de mujeres, de amigos y enemigos, llega a recompensar con dinero a una niña que ha roto su muñeca o a llenar de regalos a su madrecita el día de su cumpleaños. Su bondad traiciona su estatus de villano y no tarda en inclinarse por los valores sociales positivos como vía a la reivindicación de su maldad, su “simbólica salvación” –hasta entonces para él inexistente-, arriesgando incluso su vida al denunciar al Nene (Enrique del Castillo) –apelativo común para villanos de película como en *Ángeles de arrabal*-, lo cual lo pone en peligro cuando, como narrábamos antes, decide salvar a un inocente que recibirá la pena máxima (30 años de cárcel) dictada por el juez y, en dos secuencias previas al final, la pena de muerte dictada por la opinión pública, prescrita en voz de un par de pasajeros del autobús en el que huye el Suavecito con rumbo a Laredo. Finalmente, será una víctima o un héroe trágico “aniquilado –como bien indica Eduardo de la Vega- por el contexto social”³⁵.

Por su parte, los personajes cinturitas en cuerpo y alma de Rodolfo Acosta –como el Guapo de Tito Junco-, tienen una marcada línea negativa que fractura el contrato social y lo construye como amenaza latente en el desarrollo de la trama. Así refuerza la antipatía ante el espectador y ante el personaje moral o positivo que lo considera como “un cáncer”, según metáfora de la carcelera del reclusorio para mujeres en *Víctimas del pecado*. Su motivación y su moral no gozan de ambigüedades y será muy malo a la vez que muy atractivo para las mujeres. Por una parte, ya recibe 30 pesos por un poco de atención –recordemos el pago de la fichera Raquel– o, como situación extrema, ya le imploran –como lo hacer Rosa- con la frase paradigmática de “pégame me lo merezco todo pero no me abandones”, una dosis de su machismo; por otra, ya aprovecha la menor provocación para resaltar su maldad, como ejemplo vemos que, tras reclamarle a Rosa con irritación el hijo que ha traído al mundo, sentencia: “Has arrastrado en el lodo mi reputación”, incitando de paso que lo tire a la basura, ahí, donde se tiran las cosas que no sirven. No es ocioso mencionar que con ello el *Indio* Fernández logra una escena de antonomasia, la máxima admiración del público ante el *sex appeal* del cinturita y, la máxima indignación por la desnaturalización de la madre, pues una madre mexicana nunca haría tal cosa y menos a los pies del monumento a la Revolución.

³⁴ Dallal, *El “dancing” mexicano*.

³⁵ De la Vega, *Fernando Méndez*, 76.

Las situaciones-tipo emergen a cada momento y golpear mujeres se torna práctica común, de lo contrario el estatus del cinturita de celuloide se vería mermado. La fórmula es la siguiente: el personaje-tipo ofende a una mujer enamorada que previamente ha explotado económica y sexualmente; ella lo golpea con instinto femenino mientras que, con recursos estilísticos, se detiene la narración para dirigirla hacia el tiempo muerto y captar amenazantes, en la dramática fílmica, las expresiones de él, y en contraplano las de ella, ahora al borde del terror. “Pegarme a mi vieja desgraciada...” dice Rodolfo en *Víctimas del pecado*, pero también la aplica en su personaje El Rizos en *Sensualidad* y en Paco en *Salón México*, cuando a la menor provocación descarga la furia de macho sobre las débiles féminas que imploran: “en la cara no”, refiriendo a súplicas de Mercedes (Marga López). Fiel a su *modus operandi*, el protagonista de *El Suavecito* ejecuta el mecanismo en este *film* y en *Ángeles de arrabal*.



El cinturita explotador de mujeres (*Entre tu amor y el cielo*, Emilio Gómez Mueriel, 1950)

Para este macho, misógino, engréido, de vestir estrafalario, cobarde, perezoso, pretencioso, infiel, traicionero y jugador, al igual que las mujeres, el crimen –en sus vertientes de robo, explotación, incluso asesinato– se convierte en una de las motivaciones primordiales, sea para “vivir como chichos”, según palabras el mismo Paco, pero prioritariamente como un proyecto de vida. La fusión *homo nocturnus* y *homo criminalis* discurre en la trama. En la representación de las prácticas sociales –o mejor dicho antisociales por la inversión de algunos valores morales– devela el malestar de clase y su fatalidad e imposible salvación impuestas por el espacio y tiempo simbólico de la noche y el cabaret, ahí donde deambulan noctámbulos criminales, bohemios o artistas, junto con mujeres que gustan del arrabal.

Palabras finales

A través de este breve panorama hacemos una contribución a la creación de un cuadro iconográfico más amplio, donde se puede conjugar el universo del *star system* con los personajes criminales más connotados y activos dentro de este tipo de cinematografía que llamamos *melonoir*. Por ello hemos expuesto en este texto -y en otro par de artículos citados- cuáles son los rostros e íconos en los que se materializaba el crimen -motor temático del *noir*-, y cómo es el tratamiento que dan los cineastas a los personajes, quiénes son las personas que recurrentemente interpretan determinados roles significativos y típicos que repercuten al exterior de los *films* en la vida social, y viceversa, de determinado momento histórico.

En el fondo se trata de abonar al imaginario cinematográfico, reconstruir la galería de personajes-tipo que interpelan y crean el proceso de identificación y proyección en el espectador de la época; y alimentan por su parte, en la nostálgica memoria del espectador actual, los vestigios del cine clásico, de una época dorada y perdida que aun nos fascina. Vale traer a colación una reflexión de Zizek sobre el tema:

Está claro que ya no podemos identificarnos con él; las escenas más dramáticas [...] hoy provocan risa entre los espectadores. Pero, sin embargo, lejos de representar una amenaza para su poder de fascinación, este tipo de distancia es la condición misma de ese efecto. Es decir, lo que nos fascina es precisamente una cierta mirada, la mirada del "otro", del espectador hipotético, mítico, de la década de 1940, que se supone era todavía capaz de identificarse inmediatamente con el universo del *film noire* [sic]³⁶.

El cinturita de carne y hueso como el de luz y sombra, es un sujeto único del *film noir* vernáculo y de la sociedad mexicana de los bajos fondos de mediados de siglo. Un personaje-tipo y fuente de la ficción con la riqueza suficiente para alimentar historias tratadas sobre todo en melodramas criminales, a veces más con tono "sensibilero", a veces recurriendo a tonos oscuros y de altos contrastes visuales y narrativos que invitan a sentir emociones intensas. Estas leyendas cinematográficas merecen más atención en la academia, el arte y la cultura, justamente por su complejidad, y porque, aunque algunas veces sean unidimensionales en el rol de malos, siempre serán atractivos, sobre todo cuando alcanzan la ambigüedad moral heredada del *noir* y de la condición humana de sus referentes sociales.

Queda pendiente la labor sobre las coordenadas del imaginario criminal del *melonoir* mexicano, atender al otro sujeto cosmopolita de clases media y alta, que renueva la galería de criminales y la representación del México moderno de finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta, con personajes la mayoría de las veces trágicos. Podemos adelantar un personaje-tipo que habría que analizar: acudiendo a la

³⁶ Zizek, *Mirando al sesgo*, 186.

estrategia retórica de “una parte por el todo”, podríamos seguir la estela iconográfica de Arturo de Córdova y su encarnación en el Profesor Karín de *En la palma de tu mano*, y de otros personajes de *films* de Roberto Gavaldón, de Bustillo Oro, de Tito Davison, de Julio Bracho, entre otros directores, así como otros actores-personajes que suman a la iconografía de la anomia o desorden social .

A fin de cuentas este trabajo es un grano de arena, una contribución a los estudios filmicos de la representación social y actoral, de la posible experiencia filmica que desatan esos personajes al ser “vividos” por el espectador hipotético. Pero sobre todo, se espera que estas notas sean una contribución a los estudios del *film noir* en Latinoamérica.

Bibliografía

- Abril, Gonzalo. *Teoría general de la información*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Agustín, José. *La contracultura en México*. México: Grijalbo, 1996.
- Dallal, Alberto. *El “dancing” mexicano*. México: Lecturas mexicanas segunda serie, 1981.
- Dyer, Richard. *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Eco, U. *Apocalípticos e integrados*, Lumen, 2006
- Encinas, José Lorenzo. *Bandas Juveniles. Perspectivas teóricas*. México: Trillas, 1994.
- De la vega, Fernando Méndez. Guadalajara: U de G, 1995.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México: Conaculta, IMCINE, U de G, 1993.
- García, Gustavo. “La década perdida”. En *El cine mexicano a través de la crítica*, editado por Gustavo García y David R. Maciel, 189-220. México: Filmoteca de la UNAM, 2001.
- Laignel-Lavastine, M. *Compendio de criminología*. México: Editorial Jurídica Mexicana, 1959.
- Marcial, Rogelio. *Jóvenes y presencia colectiva: Introducción al estudio de las culturas juveniles del siglo XX*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco, 1997.
- Martín-Barbero,. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*, México: Grijalbo, 1988.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2011.
- Morin, Edgar. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- Hinton, Perryt R. *Stereotypes, cognition and culture*. Londres: Psychology press, 2000,
- Pérez, Xavier. *El suspens cinematogràfic*, Barcelona: Protic, 2000.

Reyes, Alfonso. *Criminología*. Bogotá: Temis, 1987.

Schrader, Paul, "El cine negro". En *Primer Plano*, no. 1, 43-54. México: 1981.

Shingler, Martin. "Los *Star Studies* en Europa". En *Cinema Comparat/ive Cinema*. Vol. No. 10, 2017.

Silver, Alain y Ursini, James. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1997.

Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: FCE, 1985.

Truffaut, François. *Hitchcock Truffaut*. New York, Touchestone, 1985.

Tuñón, Julia. "Un melo-noir mexicano: *El hombre sin rostro*". En *Secuencias. Revista de historia del cine*, no. 17, 40-58. 40-58, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1942*. México: IMCINE/El Colegio de México, 1998.

Zillmann, Dolf y Bryant, Jennings. "El entretenimiento como efecto de los media". En *Los efectos de los medios de comunicación. Investigación y teoría*, editado por Dolf Zillmann *et al.*, Barcelona, Paidós, 1996.

Žižek, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. México: Paidós, 1991.