



LA NOCHE AVANZA

Una película de Roberto Gavaldón

 **CINETECA
NACIONAL**
MÉXICO

**CLÁSICOS DE LA ÉPOCA DE ORO
DEL CINE MEXICANO**

 **Videoteca**
Del cine mexicano

CLÁSICOS DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

La noche avanza

México | 1951 | 85 min.

Dirección: Roberto Gavaldón. **Guión:** José Revueltas, Roberto Gavaldón y Jesús Cárdenas, sobre un argumento de Luis Spota. **Fotografía en blanco y negro:** Jack Draper. **Música:** Raúl Lavista. **Edición:** Charles L. Kimball. **Con:** Pedro Armendáriz (Marcos Arizmendi), Anita Blanch (Sara), Rebeca Iturbide (Rebeca), Eva Martino (Lucrecia), José María Linares Rivas (Marcial Gómez), Julio Villarreal (Villarreal), Armando Soto la Marina, El Chicote (esbirro). **Compañía productora:** Producciones Mier y Brooks. **Producción:** Felipe Mier y Óscar Brooks.

Un fanfarrón jugador de jai-alai acepta perder un juego porque ha sido chantajeado y se convierte en el blanco de la mafia de las apuestas. Una notable aproximación del cineasta Roberto Gavaldón a las oscuras tonalidades dramáticas y visuales del *film noir* urbano, ambientada en una Ciudad de México en pleno proceso modernizador, con sus centros nocturnos y el ritmo acelerado de la urbe como telones de fondo. También sorprende la interpretación del antihéroe del filme que el director consigue del actor Pedro Armendáriz, quien para hacer esta interpretación se quitó el bigote que siempre lo caracterizó, encarna a un deportista altivo y mujeriego que resulta tan repelente como fascinante.

Roberto Gavaldón

Chihuahua, México, 1909 - Ciudad de México, 1986

Roberto Gavaldón Leyva nació en Ciudad Juárez, Chihuahua, el 7 de junio de 1909. Durante los años veinte radicó en Los Ángeles, California, se empleó como extra en diversos estudios cinematográficos. Regresó a México en 1932 y se relacionó con personas involucradas en el cine sonoro mexicano, mismos que lo invitaron a participar como extra en algunos filmes. Sin embargo, lo que en realidad le interesaba a Gavaldón eran los aspectos técnicos, por lo que comenzó a trabajar como utilero, anotador, guionista y asistente de dirección. Entre 1935 y 1944 trabajó como asistente de dirección en más de 50 películas y en 1944 inició formalmente su carrera como director con el filme *La barraca*, que obtuvo diez premios Ariel en 1946. En dos ocasiones más fue premiado con los Arieles de Oro y de Plata por *En la palma de tu mano* (1950) y *El niño y la niebla* (1953). Mención aparte merece *Macario* (1959), ganadora del premio a la mejor fotografía en Cannes, Francia, fue la primera de este país en ser nominada al premio Óscar de la Academia en la categoría de mejor película en lengua extranjera. Gavaldón es el director más eficaz y adelantado de todo el cine mexicano, ya que aprehendió y plasmó el estilo clásico estadounidense, sin olvidar la relación directa con los temas propios del cine mexicano.

CLÁSICOS DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

Comentario

En 1951, la producción fílmica nacional produjo 101 películas entre las que sobresalen cintas regulares, genéricas, pero expresivas de la época: *ATM* y *¿Qué te han dado esa mujer?*, de Ismael Rodríguez; *Ahí viene Martín Corona* y *El enamorado*, de Miguel Zacarías, *El revoltoso* y *El ceniciento*, de Gilberto Martínez Solares; *Trotacalles*, de Matilde Landeta; *Acuérdate de vivir*, de Gavaldón.- Luis Buñuel naufraga con dos cintas: *La hija del engaño* y *Una mujer sin amor*, mientras que *Subida al cielo* sufre problemas financieros que la desvían del proyecto original. Tampoco destaca Emilio Fernández con *Acapulco*, *El mar y tú* y *La bienamada*; ni Julio Bracho con *Paraíso robado* y *La ausente*. Es de nuevo Roberto Gavaldón quien ofrece la mejor película del año, pese a su fracaso en taquilla: *La noche avanza*.

Pese a las carencias económicas notorias en la factura, la cinta logró una perfecta adaptación del género negro estadounidense al ambiente mexicano. En la cinta, una de las más auténticamente negras de Gavaldón, sobresale el argumento de Luis Spota, creado para celebrar las noches capitalinas de bajos fondos.

La trama hace de la ciudad un infierno que devora a sus personajes. Perfectamente reconocible, la Ciudad de México constriñe y reduce al protagonista, el pelotari Marcos Arizmendi, pese a su soberbia y narcisismo. De igual forma, el tiempo de la historia, que se concentra en pocos días, precipita y asfixia, sensación que se logra por el ritmo, creado a partir del montaje impuesto a la cinta, que en la segunda mitad –el trayecto nocturno de Marcos y sus secuestradores– alcanza excelentes momentos de suspenso y exacerbación. Esa acertada carencia para la construcción de una historia que reclama el crimen desde la primera escena y que no lo consuma sino al final, recuerda el estilo de los melodramas negros de Fritz Lang, de mirada tan seca y distante como la de Gavaldón. En lo técnico, éste renuncia a la creación de planos muy elaborados, como los de *La otra*; no son necesarios: el uso de los elementos urbanos en los encuadres (los automóviles, cada uno de los rincones del Frontón México, las calles en claroscuro) son elementos estéticos suficientes para potenciar la trama, que junto con el montaje le permiten crear secuencias de ritmo notable, como el partido climático, en donde la cámara salta de un personaje a otro, imágenes que se engarzan con las miradas que buscan los mismos puntos fuera de cuadro: la cancha, el tablero en el marcador, los empleados que reciben las apuestas.

La ciudad nocturna es bulliciosa y peligrosa. De noche Lucrecia canta en el cabaret, al anochecer son los partidos de pelota vasca; de noche, en un bodegón sombrío, el gángster Marcial golpea a Marcos y lo obliga a beber una botella de tequila de un golpe. En el canal iluminado por la luna, los pistoleros están por tirar a Marcos.

CLÁSICOS DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

En la madrugada Marcial y Li Chang juegan cartas en un ambiente cargado de humo del casino chino, al tiempo que Marcos descubre el engaño de Sara y la mata por accidente. De noche se pueden vender joyas robadas y conseguir 25 000 pesos en efectivo.

A la policía se le puede burlar con facilidad y sirve, sin saberlo, a los intereses de los que se supone debe combatir. De acuerdo con la nula tradición policiaca de los países periféricos, como México, los agentes no son, ni de lejos, perspicaces ni temibles. Su función es inútil, no sirve para detener a un maleante como Marcial, más que por unos momentos y por un malentendido. La patrulla escolta a Marcos, mientras que por el radiotransmisor dan parte del asesinato de Sara.

Se deben a Revueltas, con seguridad, los detalles que remiten a la descomposición social, expresada en el deporte cosificado, susceptible de enajenación por gánsteres, como Marcial o Li Chan, que viven de las apuestas del Frontón México, despreciados pero tolerados por el intendente que controla a los jugadores.

El deporte es visto como vehículo de ascenso social. Marcos deja entrever, por su manejo del lenguaje, su origen humilde, su nula educación, su ingenuidad e ignorancia. Su habilidad para la pelota vasca lo ha hecho viajar por el mundo, cuando menos ha estado en Barcelona y Manila, tan sólo para desarrollar una afición propia del machismo cultural, que para Marcos puede ser visto como paradigma: una nutrida colección de amantes. Su mundo, su diminuto feudo se reduce a la exaltación de sí mismo, por su capacidad en el deporte y sus conquistas amorosas, mujeres siempre jóvenes y bellas, o mayores con mucho dinero para despilfarrar con un campeón como él.

La figura de Marcos, antihéroe arquetípico negro, encuentra antecedentes en las incursiones del cine negro estadounidenses en el tema del boxeo- *El luchador* (Robert, Wise, 1949)- y en la cinta de Alejandro Galindo, *Campeón sin corona* (1943). La atmósfera de los vestidores, con jugadores que murmuran y se agreden mientras se bañan o se preparan para el juego, tiene mucho de estadounidense.

Otro personaje que disfruta del ascenso social es Marcial, personaje interesante. No hay menores datos sobre sus actividades, pero las apuestas le sirven como buena fuente de ingresos. Es un antihéroe suave al más puro estilo de Waldo Lydecker, personaje de *Laura* (Otto Preminger, 1944), aunque sin el refinamiento de éste (incluso hay gran parecido físico entre Clifron Webb y José María Linares Rivas, intérpretes respectivos). Al igual que su referente estadounidense, Marcial menosprecia y envidia la capacidad física de su rival y se autocalifica como un intelectual.

CLÁSICOS DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

La manera suave y el cinismo que imprime a cada palabra contrastan con el aire pintoresco de sus constantes compañeros: unos pistoleros que parecen sacados de una película de Tin Tan, tan divertidos como sus intérpretes Juan García, Armando Soto la Marina El Chicote y Wolf Ruvinskis.

En contraste con Marcial y Marcos, favorecidos por el ascenso social, la familia Villareal es de una clase media venida a menos. El patriarca, de aspecto venerable por las muletas que apoya sus pasos, se considera de buena familia y por tanto desaprueba la relación de su hija con un pelotari. No obstante, el hijo, Armando, debe trabajar dirigiendo las apuestas en el Frontón México.

Rebeca perderá su posición social debido a su embarazo, sostenida ésta más en la doble moral que en recursos económicos o linajes distinguidos. El temor de perder su ilusoria “posición” es la característica principal de Rebecca, una joven ingenua que está marcada por la dirección masculina. Atendida a las decisiones de Marcos, de Armando o de su padre, no tiene otro recurso que el chantaje para forzar al pelotari a desposarla. Se niega ofendida a interrumpir su embarazo (la sugerencia de aborto por parte de Marcos es censurada en la versión televisiva), pero amenaza con suicidarse, todo por no transgredir su papel social. Sólo al saberse burlada, perdida toda posibilidad de sostener su careta de joven “honorable”, toma una decisión propia. Echa mano de un “recurso supremo” para vengar su deshonra: mata a Marcos.

La relación de Rebeca con Armando revela la sumisión femenina. Armando le habla con tono despectivo, reduciéndola siempre; Rebeca se revela cuando siente que tiene el apoyo de otro hombre, Marcos. Pero cuando sufre el desengaño, agradece los golpes, mostrados con inusual crudeza, de Armando (“pégame, me hace bien”, le dice), se somete de nuevo, se auto flagela, se ningunea por haber sido amante de Marcos y estar embarazada.

Armando es cínico e hipócrita. Golpea a Rebeca y reprueba su conducta, pero aprovecha para lucrar con el hecho. Da a Marcial las armas para presionar a Marcos y luego traiciona al gángster para ganar él mismo en las apuestas. La “deshonra” de su hermana, motor aparente de sus acciones, se revela como máscara que disimula doble moral. El embarazo de Rebeca se convierte en oportunidad de lucro; al igual que el deporte, las relaciones personales –sexuales y sociales– están cosificadas y, por tanto, son susceptibles de enajenación.

Sara es otro personaje venido a menos. Madura, viuda y sin dinero, se rodea de artículos ostentosos: abrigos de pieles, auto con chofer, joyas que resultan ser bisutería, una casa lujosa (que la carencia de recursos de la producción de la película no permitió ver completa), todo para atrapar de nuevo a su antiguo amante.

CLÁSICOS DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

Su relación con Marcos tiene mucho de edípica. Le habla en tono maternal, pero a la vez se recuesta en el pecho del hombre que adopta una actitud protectora y se dirige a ella como a una madre, casi con veneración; por eso Sara se asombra ante los gritos exacerbados de Marcos luego de la confesión de su engaño. Marcos la toma de los cabellos y la enfrenta al espejo, que la muestra tan vieja como despreciable a los ojos del hombre. El personaje tiene puntos en común con Norma Desmond, protagonista de *El ocaso de una vida* (Wilder, 1950), en la obsesión de volver al pasado, de recuperar la juventud a través de un ambicioso hombre joven. La ciudad de Manila (luego transformada en La Habana) representa, para Sara, la meta, el símbolo del amor perdido, tal como Salomé es el personaje acariciado, el símbolo de la grandeza desaparecida para Norma Desmond.

Por su parte Lucrecia, la amante de planta, es una cancionera del cabaret Mónaco, poco conocida y ansiosa de subordinarse a un hombre. Marcos se le presenta como símbolo de estatus, como asidero en el cual apoyarse en la lucha de reconocimiento social. Lucrecia desprecia a Marcial, pero olvida cualquier atisbo de dignidad ante su hombre. El personaje resulta circunstancial en la cinta, pero en algo recuerda a Gilda, según la película homónima de Charles Vidor (1946): tal vez Gilda fue una lacrimosa y reducida amante de Johnny Farrel, personaje interpretado por Glenn Ford, antes de ser abandonada; tal vez Lucrecia se haga amante o se case con Marcial y lo utilice, en revancha del maltrato recibido por Marcos, incluso el cabaret Mónaco tiene cierto parecido al de *Gilda*.

Marcos es un personaje neurótico y antisocial, obsesionado por el triunfo y el poder. Es vanidoso y narcisista en un sentido patológico. Su personalidad de desdobla a ratos y se refiere a sí mismo en tercera persona (“A Marcos nunca se le engaña”, le dice furioso a Sara). En su relación con la sociedad siempre tiene la necesidad de dominar, de mantener un estatus de “inseparable” que lo aleje del resto de los hombres y lo mantenga en un nicho resguardado del terror de las relaciones sociales entre iguales. La cámara lo mira con distancia.

Cuando ostenta el dominio, el director con el emplazamiento ligeramente en contrapicada lo realza, ayuda a dejar ver la soberbia del personaje, pero cuando empiezan los tropiezos de éste el efecto es el opuesto: un poco en picada, la cámara da cuenta del derrumbe del antihéroe. Cuando aparece en el vestidor antes del partido final, Marcos no fanfarronea, guarda silencio y se sienta en una banca, sin que la cámara baje con él, lo que deja ver su estado de ánimo. Cuando sale a hablar con Armando y éste le revela que no debe perder, Marcos lo toma por las solapas y lo sienta enfurecido; el corte vuelve a mostrar al protagonista arriba, en clara contrapicada, soberbio de nuevo.

CLÁSICOS DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

La ambición de Marcos se manifiesta en la compulsión de tener a todas las mujeres posibles y sólo involucrarse, por un tiempo, a quien le garantice cierto nivel social. Consecuente con su conducta, la evasión de la responsabilidad que implica la paternidad se hace necesaria. El aborto es la opción obvia, pero en su defecto la huida a la idílica Habana es buena solución. Marcos está convencido de que sus favores románticos y sexuales son suficiente concesión para sus amantes. Él mismo está encerrado en su compulsión. No es engaño o simulación. Es convicción profunda: Marcos es el rey, todo el mundo debe creerlo, pues él mismo está fervientemente convencido de esto. A primera vista no hay motivo de ambición. Marcos es un deportista famoso, bien pagado y exitoso con las mujeres. No obstante, es un enfermo. Su carácter neurótico, que lo incapacita para amar y relacionarse en la sociedad, lo condena a las actividades compulsivas, alienando todas las actividades de su vida: el deporte es el vehículo para triunfar, esto sirve para conseguir mujeres y dinero, las mujeres y el dinero sirven para sentirse poderoso y alcanzar un estatus, el poder sirve para alimentar el ego. El poder resulta una ambición íntima y Marcos lucha en forma compulsiva para conseguirlo.

Ante la soledad al que lo condena su patología, el poder se presenta como tabla de salvación. Sin el poder, Marcos estaría hundido en la frustración de tener que relacionarse con seres que considera inferiores a él. La única forma de sobrevivir en la sociedad es hacer valer su “predestinación ganadora”, por lo que explota al máximo todas las armas a su alcance. El deporte se vuelve vehículo de ascenso social y las mujeres se convierten en objetos cuyo fin último es deslumbrar, mantener a raya a cualquiera que pretenda robarle la atención. Ante un personaje así, se opone la mirada certera y firme de Roberto Gavaldón. De nuevo en una situación *sui generis* para el cine mexicano, se exploran los vericuetos de un antihéroe condenado a la autodestrucción que no hace otra cosa que apelar al derecho, que le da una supuesta naturaleza masculina, es decir, la “regla de comportamiento que se considera obligatoria” para el hombre: “actitudes de independencia, agresividad y deseo de superación”, así como la búsqueda –infructuosa en este caso– del placer sexual. Lo que en primera instancia sería ideal, el deber ser del hombre producto social del capitalismo, deviene, desenmascara, en un antisocial patológico que lucha contra todos y que prefigura su propio fin.

No hay un momento de humildad en el descenso de Marcos Arizmendi. Apenas da muestras de vergüenza cuando entra a los vestidores antes del partido final, pero de inmediato recupera la soberbia después de las palabras de Armando. Nunca se da por derrotado: en el aeropuerto, protegido por los policías, intercambia sarcasmos con Marcial y reafirma su, según él, predeterminación ganadora.

CLÁSICOS DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

Después del primer disparo de Rebeca, trata de incorporarse, lanzarse contra la mujer, pero dos tiros más acaban por liberarlo de su compulsión. La ubicación citadina de la trama de Spota es aprovechada para un detalle crítico y sugerente. En muchas escenas aparece el fondo del monumento a la Revolución como testigo de la miseria de los personajes y de las contradicciones sociales. La escena final, que muestra cómo un perro orina el cartel con el nombre de Marcos para luego ser barrido, se desarrolla en el monumento al fondo.

Fernando Mino Gracia (fragmentos)

La fatalidad urbana el cine de Roberto Gavaldón

UNAM. México, 2007, páginas: 125-143