



Culturales
Universidad Autónoma de Baja California
cecmuseouabc@hotmail.com
ISSN (Versión impresa): 1870-1191
MÉXICO

2008
Álvaro A. Fernández Reyes
EL SUSPENSO DEL MELODRAMA. ENTRE MODELOS NARRATIVOS Y MODELOS
DE CONDUCTA
Culturales, julio-diciembre, año/vol. IV, número 008
Universidad Autónoma de Baja California
Mexicali, México
pp. 7-52

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Universidad Autónoma del Estado de México

<http://redalyc.uaemex.mx>



El suspenso del melodrama

Entre modelos narrativos y modelos de conducta

Álvaro A. Fernández Reyes
Universidad de Guadalajara

Resumen. Al final de la llamada Época de Oro, el cine mexicano adapta sus formas de representación para reconstruir tanto sus modelos y estrategias narrativas como sus nuevos sujetos representados, desplegando, no obstante, una tensión entre la modernidad y la lucha por conservar valores pretéritos. En la película *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1947) indago el carácter cambiante de una tradición impresa en la expresión artística masificada. Con el estudio del caso, abordo la representación de la mujer moderna de los años cuarenta en sus roles fundamentales para la construcción simbólica del género y sus modelos de conducta; detecto la manera en que se comporta ese género en tensión con la retórica del suspenso y del melodrama, centrándome en las desviaciones y regulaciones del ideal materno y de su inherente conflicto sexual en escenarios y situaciones extraordinarias para este rol: convóquese a la maternidad negada, al crimen o al espionaje.

Palabras clave: 1. cine, 2. suspenso, 3. melodrama, 4. género, 5. .

Abstract. By the end of the so called Golden Age of the Mexican cinema, it adopted a modern tone, that represents the reconstruction of so many of its models and narrative strategies, such as new subjects. At no time does this genre show any tension between modernity and old values. The analysis of the movie *Que Dios me perdone* reveals the ever changing character of a printing tradition of artistic expression for the masses. In studying the subject of the modern woman of the 1940's, she is represented in fundamental roles fitting of that genre and model conduct; I am able to detect in which way that genre acts in regards to suspense and melodrama. As I focus on the main point I find variations and regulations related to the ideal maternal of sexual conflict within scenarios and situations that are extraordinary for these roles, call for undermining the existence of a crime or espionage.

Keywords: 1. youngsters, 2. hip hop, 3. working-class neighborhoods, 4. social identity, 5. cultural productivity.

culturales

VOL. IV, NÚM. 8, JULIO-DICIEMBRE DE 2008

ISSN 1870-1191

Introducción

“¡QUIERO SABER CÓMO REACCIONA UN HOMBRE QUE posee el secreto de una mujer!”, dice Lena (en voz de María Félix) a Ernesto Serrano (encarnado por Tito Junco), en una sugerente secuencia de la película *Que Dios me perdone*. Dando un giro a la pregunta, aquí indago en la reacción y en el “secreto” que posee la mujer maternal y sexual de celuloide de mediados del siglo veinte, en el secreto de los significados ocultos en la forma del film; expongo cómo se comporta el género (Lamas, 1998) o el conjunto de conductas ideales de la mujer-madre en modelos narrativos, escenarios cambiantes, situaciones y temas extraordinarios para este rol: convóquese al crimen, al espionaje internacional o al suspenso.

Estoy consciente de que tal representación puede analizarse en iconos o en películas donde predomina y se pone en evidencia la figura de la mujer como núcleo familiar; piénsese en Sara García, la “madrecita del cine nacional”, y en una serie de películas melodramáticas, como *Cuando los hijos se van*, *El dolor de los hijos*, *Mis hijos* y *La gallina clueca*. Con todo, pese a que el paradigma de la época lo dicta el melodrama, ese macrogénero que caracteriza —en palabras de Monsiváis— el “desencuentro entre la felicidad y la tragedia, sea de los individuos, de las parejas o, de preferencia, de las familias” (1994:99), me interesa —como mencioné— esa representación ideológica en tensión con la retórica del suspenso. Por ello me centro en las desviaciones y regulaciones del ideal materno, con su inherente conflicto sexual siguiendo las pistas, o bien en el proceso de identificación con Lena, personaje de la cinta *Que Dios me perdone*: caso paradigmático que escapa al estereotipo.

En este camino de representaciones alternas propongo, con un estudio de caso, dos aspectos fundamentales: por una parte, un modelo de análisis trazado por la hermenéutica y la teoría del suspenso cinematográfico, con el que articulo en la narrativa y en la puesta en escena los significados implícitos y explícitos (el

El suspenso del melodrama

referencial, el mensaje y el sintomático o de ideología social) con la retórica del suspenso tanto en la estructura global como en segmentos específicos; para ello, utilizo tres categorías que me ayudan a articular los significados y las estrategias de suspensión: el suspenso ideológico (basado en el universo moral del protagonista), el dramático (la inmovilidad de las acciones a través del encuadre y de los desplazamientos de la cámara) y el filmico (con énfasis en el fuera de campo, en el montaje, en la cámara lenta o elipsis, entre otros recursos).

Analizo los significados ideológicos y las figuras retóricas que suspenden y persuaden las emociones, según las estrategias que llevan a la protagonista a un permanente peligro y al espectador a una constante angustia. A manera de preguntas: ¿qué amenaza a la protagonista y cómo se materializa esa amenaza con relación al proceso de identificación?, ¿qué tipo de puesta en juego del corpus ideológico angustia al espectador?¹

Por otra parte, propongo o, mejor dicho, sugiero con el análisis que en ese momento de la modernización mexicana en que se intenta producir más “cine de suspenso” las estrategias narrativas no se desligan de temáticas propias del melodrama, y que, así sea el crimen el objeto motor del cine de suspenso, esas estrategias pueden destinarse a la manipulación de otro tipo de mensajes y representaciones ideológicas, como pueden ser la masculinidad o la feminidad y las relaciones de género como base de la familia.

En definitiva –tomando en cuenta que en la actualidad la categoría del suspenso funge como el mayor criterio de selección para la audiencia, y por tanto, como un criterio para evaluar el entretenimiento que los medios ofrecen (Vorderer, 1996)–, atiendo al fortalecimiento de una tradición cultural que va

¹ Bajo el auspicio de la teoría de Xavier Pérez, detecto el efecto del suspenso a nivel microestructural, es decir, en un segmento crítico que comprende el anuncio de un desenlace inminente entre dos alternativas opuestas hasta su materialización; asimismo, detecto *macrocuestiones* (preguntas que se resolverán al final) y *microcuestiones* (que se resuelven al interior de cada secuencia) para diferenciar entre un nivel *macroestructural* y uno *microestructural* de la suspensión.

introduciéndose en un escenario cambiante: la modernización mexicana de posguerra.

De este modo, busco el carácter cambiante de una tradición impresa en la expresión artística masificada. Siguiendo a John B. Thompson –con el rearraigo de la tradición en la modernidad–, ubico una perspectiva diferente de la afinidad de los individuos por “los materiales simbólicos transmitidos a través de los *media* para formar una identidad coherente de ellos mismos” (1998:32); esto es, una reafirmación de la identidad proyectada en la “mujer moderna” –y en el cine de suspenso–, que disfruta o sufre por la tensión entre la novedad y la costumbre en el proceso del cambio social.

El estereotipo femenino maternal y sexual

Como introducción, recordemos que el cine, como orden simbólico, fundamenta el género en figuras y situaciones tipo, en firmes creencias, como el objeto sexual (mujer mala, activa, atractiva) o el objeto materno (buena, pasiva, no atractiva sexualmente). Desde esta valoración, y según patrones preexistentes de formación social, se construyen y modelan narrativas regidas por el orden patriarcal y la moral judeocristiana.²

En México, la objetivación de esos modelos culturales –o bien, de esos estereotipos de la mujer *madre-virgen* (naturaleza positiva) y de la *prostituta-sexual* (naturaleza negativa)– cobra forma y fuerza desde el cine mudo. Patricia San Martín (2001) y Julia Tuñón (1998) acuerdan en que la madre divina, sufrida, abnegada, llena de resignación y de bondad, se funda en 1917

² La relación entre los sistemas formales cinematográficos y la ideología fue objeto de estudio para el campo psicoanalítico, mas en la línea del género y la teoría feminista. El de Patricia Erens (1990) es un libro de referencia, con artículos destacados, como “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de Laura Mulvey, donde se intenta encontrar dónde y cómo en la narrativa, de acuerdo con el inconsciente patriarcal, se refuerza la fascinación por los filmes según patrones que trabajan en el individuo.

El suspenso del melodrama

con *Tepeyac* (o *El milagro del Tepeyac*),³ pasando por *Madre querida*, que implantó la célebre frase: “El corazón de madre nunca se equivoca”, hasta alcanzar el tipo en serie en los albores de los años cuarenta –así sean representativas Libertad Lamarque o Marga López–, con Sara García a la cabeza y como eje central el apoyo incondicional de la madre, en películas como *Cuando los hijos se van*.

La familia monogámica (casi asexual) y católica es la unidad básica de la organización social y un género menor del cine mexicano de la década de los cuarenta (Ayala Blanco, 1979). Su triunfo –anota Carlos Bonfil– señala las perversiones del adulterio y la prostitución en un marco chovinista, moderno y de grandeza (1994). La representación del género femenino es de suma importancia cuando se atiende a la familia; es el ámbito propicio para transmitir la ideología de la religión católica: es el modelo ideal de la Sagrada Familia: Padre-Madre-Hijo. Ante una constante ausencia del padre en el cine nacional, la imagen de la madre se convierte en una atracción psicológica y emocional (Bonfil, 1994), en un recurso sumamente atractivo tanto para un público que rinde culto a la Guadalupana, a la madre patria y a su respectiva “jefecita”, como para la industria cinematográfica, que engruesa los bolsillos de cineastas afiliados al monopolio. La madre será una necesidad para las representaciones cinematográficas de la época, al grado de que a Sara García, la citada “madrecita del cine nacional”, le valdrá recurrir a la sustracción de dientes para convertirse de prototipo en mero cliché del ideal materno y representar un papel encasillado pero de fuerte presencia.

En otra línea, la mujer prostituta-sexual, la víctima o la devoradora con glamour o salvaje sensualidad, inaugura su esquema moral –o el morbo como aliciente de la moral tradicional (Monsiváis, 1994)– con *Santa* en 1918. La mujer en dicho rol, amén de la trasgresión a la moral judeocristiana, al abandonar

³ Continuando con cintas mudas de corte criminal, como *La dama enlutada*, con la madre que sufre por la delincuencia de su hijo, sólo un par de años más tarde, hasta pasar por el cine sonoro, con *Reina de reinas*, de 1945.

el hogar por cualquier motivo, se independiza de la familia y es económicamente activa; por tanto, amenaza el orden patriarcal imperante, el núcleo de la estructura social y la maternidad en sí misma: “nosotras no tenemos derecho a tener hijos”, dice Violeta (Ninón Sevilla), rumbera y mujer independiente en *Víctimas del pecado*. No obstante –como metáfora de la madre con sus retoños–, “busca la redención a su tormento; por medio del sacrificio, ellas brindan placer a los hombres y niegan el suyo propio” (Monsiváis, 1994:89).

Julia Tuñón le llama “instinto-emoción” a ese destino, a ese sentido del sacrificio y del sufrimiento que amalgaman las figuras maternas, como es el caso en las películas *Distinto amanecer* y *Que Dios me perdone*. Si bien la primera cinta recurre a escenarios de arrabal y al tópico de la fichera hermana-madre (el traslado de un rol a otro; recuérdese *Salón México*), en tensión con la mujer sexual sujeta por el amor platónico y la necesidad económica, la segunda, en un marco de riqueza y cosmopolitismo, echa mano de un nuevo tipo: la devoradora-madre (la maternidad como secreto), en tensión con la mujer sexual sujeta exclusivamente por la belleza física y el amor maternal. En ambos casos es una forma de redención, a la vez que una maternidad negada sea por naturaleza o por la fuerza del destino: “no ser madre será más que un acto antisocial, un acto contranatural y un acto contra Dios”; serlo –dice Tuñón (1998:188 y 190)– “significa, más que ejercer una alternativa de la vida, encarnar la quintaesencia femenina”.⁴

⁴ Como antecedente, recordemos que en *Distinto amanecer* uno de los núcleos dramáticos principales es la esterilidad de Julieta, interpretada por Andrea Palma. Tal castigo le vale varios incidentes y formas de expiación: suplantar –como decíamos– su rol de hermana por el de madre; trabajar como fichera en el cabaret para mantener a Juanito, su hermano-hijo; permitir a Ignacio, su esposo, una amante que por vanidad (mantener su figura) le niega un hijo, resistiendo la quintaesencia femenina, y, para cerrar con broche de oro, rechazar un momento de pasión con Octavio (el amor de su vida) y toda una vida con el objeto de su pasión. Eso se comprueba cuando, al culminar un apasionante beso, Julieta le dice a Octavio (representado por Pedro Armendáriz, sec. 8): “No, Octavio, no debemos dejar que esta noche nos arrastre en su vértigo; si yo fuera tuya aquí, en este cuarto de

El suspenso del melodrama

Con este preámbulo, apreciamos que el deber de madre y de esposa es el deber de la mujer. La maternidad es su destino y la negación de ello, su desdicha. Sufrir y sacrificarse o, definitivamente, recibir el castigo social y divino; es claro, en el caso de Lena, que funde los modelos madre-virgen y prostituta-sexual en la cinta *Que Dios me perdone*.

QUE DIOS ME PERDONE

Título original: *Al caer la tarde*. Producción: Filmex (1947), Gregorio Walerstein; jefe de producción: Manuel Rodríguez. Dirección: Tito Davison; asistente: Manuel Muñoz. Argumento: Xavier Villaurrutia; adaptación: José Revueltas y Tito Davison. Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Rosalío Solano. Edición: Mario González. Música y canción (“Que Dios me perdone”): Manuel Esperón; letra: Ricardo López Méndez. Sonido: B. J. Kroger, Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez. Escenografía: José Rodríguez Granada; vestuario: Armando Valdés Peza. Maquillaje: Armando Meyer. Intérpretes: María Félix (Sofía o Lena Kovach), Fernando Soler (don Esteban Velasco), Julián Soler (doctor Mario Colina Vázquez), Tito Junco

hotel, acabaríamos por sentirnos indignos. Sería traicionar no sólo a Ignacio y a Juanito, sino a nosotros mismos, a nuestros recuerdos. Tú sabes, tú sientes, como yo, que debemos esperar”.

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

Tras el peligro y una larga secuencia llena de tensión, Octavio obtiene los documentos y espera a Julieta: ¿Llegará Julieta a tiempo? Con el recurso del último minuto, Julieta sube al tren a las 7:59 y entrega a Octavio la carta que ha dejado su esposo. Ella piensa: “Estoy detenida entre el cruce de dos caminos: uno es el del amor y otro el del deber. No sé cuál de los dos va a arrebatar-me.

La convención no se hace esperar, y el “deber ser” que construye y domina el género se impone por sobre cualquier amor, así sea el de Pedro Armendáriz u otro galán de la época. Es representativo cuando al final de la resolución el tren parte y con un desplazamiento hacia abajo (*tilt down*) vemos a cuadro a Julieta con Juanito y después a Ignacio. Comienzan las preguntas y respuestas que el espectador ha anticipado: Ignacio: “¿Estás llorando?!”; Juanito: “¿Por qué no te fuiste?”; Julieta: “Habría llorado más si me hubiera ido”.

Culturales



Foto a

(licenciado Ernesto Serrano), Ernesto Vilches (Medina), Carmen González (Alicia), Fanny Schiller (Olga), José Baviera (Luigi Martino), Pepe Martínez (joyero), Armando Velasco (Sebastián, mayordomo), Nicolás Rodríguez (Martínez, auditor), Hernán Vera (posadero), Victorio Blanco (botones), Paco Martínez (notario). Filmada a partir del 10 de noviembre de 1947 en los Estudios Azteca, con un costo aproximado de 750 mil pesos. Estrenada el 25 de marzo de 1948 en los cines Alameda, México y Majestic. Duración en exhibición: una semana. Duración: 90 minutos; Emilio García Riera (*Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara/Conaculta/Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco/Imcine, 1994).

SINOPSIS DEL ARGUMENTO

El exitoso empresario Esteban se sirve de la guerra para obtener ganancias. Se enamora de Lena, misteriosa mujer que trabaja para una organización de espionaje internacional. Ella es chantajeada y amenazada por un dirigente de la organización, que le pide dinero e

El suspenso del melodrama

información sobre el empresario. Se compromete con Esteban, y como regalo de bodas recibe de éste un brazalete de diamantes. El psiquiatra Colina, amigo de Esteban, se enamora en secreto de Lena y se convierte en su confesor. Ernesto, socio emprendedor y futuro yerno de Esteban, intenta seducir a Lena sin conseguirlo. Éste escucha que Lena recibe una llamada de su amiga Olga, otra espía, que la chantajea y le ofrece información sobre su hija, apresada en los campos de concentración. Lena, a cambio, le da el brazalete, y lo venden pero no consigue la factura. Accidentalmente, Ernesto adquiere la factura, y al darse cuenta, chantajea al comprador de joyas para obtener el brazalete. El comprador fuerza a Olga para que ofrezca información de Lena. A cambio de su silencio, del brazalete y de la factura, chantajea sexualmente a Lena. Ernesto organiza un viaje a Pátzcuaro con los recién casados, pero su intención es matar a Esteban y quedarse con Lena y con su dinero. En el lago, Lena le da el narcótico a Ernesto en lugar de a su esposo. Ernesto, al darse cuenta, golpea y lanza al agua a Esteban, que no sabe nadar. Ambos se ahogan. Lena le confiesa todo a Mario, que ha filmado accidentalmente el asesinato. Mario quema la película para no incriminarla. Lena recibe una carta de Olga en la que le informa que su hija ya había muerto. La desdichada se va a suicidar, pero al escuchar las campanadas de una iglesia decide no hacerlo y pide a Dios que la perdone.

SECUENCIACIÓN

La estructura formal de la narración se compone –para nuestro análisis– de 38 secuencias que desarrollan la historia:

C. Títulos sobre la imagen del Ángel de la Independencia.

1. Día, Noche. *Voz over* sobre acontecimientos sociales que desatan la historia.

2. Noche, bar. Esteban Velasco intenta conocer a una mujer, sin conseguirlo.

3. Noche, casa. Esteban llega, Alicia (su hija) toca el piano, Ernesto la escucha y el doctor Mario lee en la biblioteca.

4. Noche, casa. En la cena discuten sobre la guerra, Ernesto recibe una llamada del *barman* que le indica el lugar donde encontrará a la mujer.

Culturales

5. Noche, calle. En el coche mantienen una discusión Mario y Ernesto sobre la guerra; por una parte, los estragos que causa a la humanidad y, por otra, los beneficios financieros.

6. Noche, bar. Lena canta *Que Dios me perdone*. Esteban y ella se conocen y se describen a sí mismos.

7. Noche, calle. Dentro del coche que circula por la ciudad, Lena sufre un ataque de nervios al escuchar unas sirenas de bomberos.

8. Noche, departamento de Lena. Se despide de Esteban. Adentro está un personaje misterioso que se llama Luigi Martino, que le pide información sobre el empresario. La chantajea y la amenaza de muerte.

9. Día, Teotihuacán. Esteban y Lena admiran las pirámides.

10. Día, departamento. Esteban la lleva a un departamento de lujo. La compra como amante, pero con la condición de ella de que no le pida que lo quiera.

11. Tarde, casa de Esteban. Lena le informa a Alicia, la hija de Esteban, su futuro matrimonio.

12. Día, oficina de Esteban. Lena recibe un regalo de boda: el brazalete de diamantes. Dice no tener pasaporte, y Mario y Ernesto sospechan de ella.

13. Noche, bar. Ernesto se entera de que Esteban ahí conoció a Lena.

14. Noche, casa de Esteban. Reunidos en la sala escuchan a Chopin. Se descubre la relación que existe entre los personajes: Ernesto hostiga a Lena y Mario es atraído por ella. Escuchan accidentalmente por radio unas sirenas, junto con noticias sobre la guerra, y Lena sufre nuevamente una crisis nerviosa, denominada “psicosis de guerra”, y corre a Mario de la casa.

15. Día, consultorio de Mario. Lena visita a Mario y le pide disculpas por haberlo abochornado. Pide también ayuda, pero guarda secretos.

16. Día, lugar desolado. Lena se reúne con Luigi Martino, le da una cantidad de dinero y él le recomienda ocultarse y mantener en secreto su verdadera identidad.

17. Tarde, casa de Esteban. Ernesto le confiesa a Lena su atracción; ella se ofende pero dice que guardará el secreto. Alguien llama por teléfono a Lena y le pide una cita inaplazable. Ernesto escucha la conversación.

El suspenso del melodrama

18. Tarde, bar. Lena se ve con la espía Olga, quien la chantajea con dinero. Lena le da el brazalete tras recibir noticias de su hija, junto con una cadena de oro como símbolo de su existencia. Olga le ordena guardar el secreto durante dos meses, en lo que intenta sacar del campo de concentración a su hija y dar noticias de vida; de lo contrario, las dos, Olga y su hija, morirán.

19. Noche, casa de Esteban. En la biblioteca, Lena busca la factura en la caja fuerte. Llega Ernesto y Esteban. Van al comedor y Lena vuelve por el documento, Ernesto va por el proyecto comercial y, al ser sorprendida, ella guarda la factura en el portafolio que se lleva Ernesto. En el comedor, Lena intenta sacar la factura pero no lo logra.

20. Noche, casa de Ernesto. Éste encuentra un pedazo de tela entre los documentos, mientras hace tratos ilícitos con un desconocido, al que le pide que los valores se depositen a su nombre. Le reclama guardar el secreto.

21. Día, oficina de Esteban. Mientras hablan de negocios, Lena busca en otra habitación la factura. El sonido del teléfono la interrumpe, se asusta y huye.

22. Noche, departamento de Olga. Le dice a Lena por teléfono que es imposible vender el brazalete sin la factura, que sólo puede venderlo en su presencia.

23. Día, comercio de joyas. Medina, el comerciante de joyas, compra el brazalete y piensa en venderlo a don Esteban Velasco.

24. Día, oficina de Esteban. El vendedor busca a Esteban.

25. Día, consultorio de Mario. Lena le cuenta lo del brazalete y el problema de la factura a Mario.

26. Día, oficina. Esteban ordena que pase Medina, el vendedor de joyas, mientras cuestiona a Ernesto sobre un depósito no efectuado. Medina está a punto de sacar el brazalete; Ernesto lo interrumpe, y con la factura en mano hace que se lo entregue.

27. Noche, departamento de Olga. Ernesto llama a Lena y le hace saber que conoce su pasado, forzándola a ir a su departamento. Incita a Olga a que deje México, amenazándola con meterla a la cárcel.

28. Noche, departamento de Ernesto. Él revela a Lena todo lo que sabe de ella y sobre el brazalete. Mario interrumpe para pedir la factu-

Culturales

ra, mientras Lena se esconde. Ernesto convence a Mario de que se lo ha entregado a Lena, y Mario se retira. Ernesto le ofrece el brazalete y la factura a Lena a cambio de sexo. Tras propiciarle dos bofetadas, Lena accede.

29. Tarde, departamento de Mario. Un estudiante llega a entregarle latas de película. Mario le dice que irá a Pátzcuaro con Lena y Esteban, pese a haber decidido que no iría.

30. Día, Pátzcuaro. En el Hotel Posada Don Vasco Ernesto, le dice a Lena que su intención es matar a Esteban con su ayuda. Lena se entera de que vendrá Mario.

31. Noche, hotel. Lena va a lo que será la habitación de Mario y le deja una nota.

32. Día, lago y bosque. Aparecen escenas tradicionales del lago de Pátzcuaro, y los tres comen bajo un árbol. Ernesto le indica a Lena que sirva el vino con veneno, y beben los tres; le pregunta con gestos si Esteban ha bebido el vaso con el narcótico. Se retiran.

33. Día, hotel. Llega Mario a su habitación; al abrir la puerta, vuela la nota que dejó Lena, pero finalmente la encuentra, y se entera de que existe algún problema.

34. Día, lago. Ernesto rema y se comienza a sentir mal, al darse cuenta de que su vaso contenía el narcótico, golpea a Esteban, lo arroja al agua y se lanza para ahogarlo. Lena hunde el bote al darse cuenta de que no salen. Se arroja y nada hacia la orilla.

35. Día. Aparecen encabezados de periódico que anuncian el accidente en fundido encadenado con la imagen de Lena prestando declaraciones y, posteriormente, en el dictamen del testamento recibiendo una fortuna.

36. Día, departamento de Mario. Lena llega para confesar, mientras Mario proyecta las imágenes que filmó en el lago de Pátzcuaro. Aparece la escena del asesinato. Quema en el fuego la película. Y se ofrece a cuidar a la hija de Lena, hasta que termine su penitencia. Le hace ver a Lena que la quiere.

37. Tarde, casa y calle. Llega Lena y recibe una carta de su amiga Olga, quien le dice que le ocultó información sobre la muerte de su hija cuando estuvo en México. Sale a la calle y parece que se suicidará

El suspenso del melodrama

al llegar a un puente. Suenan las campanadas de una iglesia y se dirige a ellas. Una niña le pide dinero. Ella voltea al campanario pidiendo “que Dios la perdone”.

Todo título formula de antemano una hipótesis que ofrece pistas tanto de los significados que tejerán la trama como del género al que pertenece la película. *Que Dios me perdone* supone, en primera instancia, el punto de partida para la narración de un hecho melodramático; en segunda –al recibir información más precisa sobre la película–, una fuerte trasgresión, que sobrepasa el orden y las leyes jurídicas y sociales (al grado de que el peso del arrepentimiento llevará a la protagonista a solicitar el perdón a instancias divinas). ¿A qué trasgresión puede llegar una mujer para solicitar el perdón divino? ¿Qué acción o acciones desatan lo anterior? Aquí encontramos, a manera de pregunta, la primera expectativa en una hipótesis de suspenso vagamente dibujada.

El desarrollo de la historia es lineal. El tipo argumental, como todo film deudor del modelo clásico, se inscribe en la teoría del conflicto central (Raúl Ruiz, 1998). En el argumento de *Que Dios me perdone* el conflicto es: Lena tiene como objetivo obtener un nombre “legítimo, verdadero”, para tener la libertad de rescatar a su hija del campo de concentración (léase: “ejercer la maternidad”), pero para lograrlo debe enfrentar una serie de chantajes —del cabecilla de la organización, de Olga y, principalmente, de Ernesto—, así como un crimen, que la lleva a la redención.⁵ Por

⁵ La historia –previa al argumento– se desarrolla a partir del pasado trágico de Lena; se origina en Constantinopla, en el seno de una familia sefardita (por ello su perfecto castellano). Sufre una enfermedad nueva, llamada “psicosis de guerra”, aplicada para enajenar y dominar individuos” –según explica Mario–. Su hija fue capturada por los nazis y aglutinada en un campo de concentración. No obstante, es una mujer buena y de extrema belleza (a la vez, causa de su desdicha); como sabemos, es empleada de una organización de espionaje internacional; de carácter firme y de personalidad fina, es culta, inteligente, audaz y “de mundo”; goza (o sufre) de “experiencia de la vida”; es una mujer sexualmente activa (con diplomáticos, oficiales militares o inversionistas, como se expone en la sec. 17); intenta desaparecer el pasado que le atormenta para obtener la felicidad y, en consecuencia, el perdón eterno.

Culturales

su parte, el licenciado Ernesto Serrano,⁶ oponente principal, es el verdadero criminal, que viola, simbólica y prácticamente, los universos de acción de Lena y de su esposo Ernesto: su virtual mundo financiero, su virtual romance y finalmente su vida (o bien, por norma social y legislativa, el dinero de su empresa, la mujer de su matrimonio y su derecho a vivir); su último objetivo, más allá del amor y el dinero, es el poder. El doctor en psiquiatría Mario Colina⁷ es el ayudante de Lena, pilar que sostiene la esperanza de regular la trasgresión de la norma y la única autoridad moral que goza con la confianza plena del espectador; representa la justicia del mundo en una “era de tinieblas” y la amistad: ahí reposan sus valores más preciados.

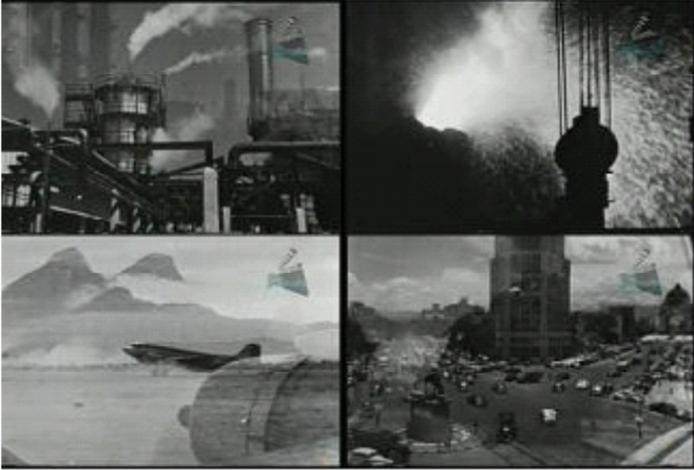


Foto b

⁶ Socio y mano derecha de Esteban Velasco y futuro yerno, hombre de iniciativa, inteligente, hábil, calculador, observador, emprendedor, rico, elegante, de buen vestir y con gusto refinado; no obstante, de personalidad vil y traidora que, bajo la premisa de que “el fin justifica los medios”, ultraja valores elementales de la ideología social dominante: el cuerpo de una mujer (del personaje de Lena y de paso, echado a andar la identificación a una referencia factual, el de la estrella que lo encarna) y la amistad de un hombre.

⁷ Amigo íntimo de Esteban, es un hombre inteligente, sincero, culto e idealista, noble, pacifista, analítico y calculador, estudioso e investigador de traumatismos psicológicos.

El suspenso del melodrama

Esteban Velasco,⁸ “un hombre acostumbrado a comprarlo todo”, otra víctima del crimen (tanto de engaño como de asesinato), tiene como objetivo –sin olvidar el éxito en los negocios–, y según sus palabras, “entrar en el reino de la serenidad que le dará la felicidad” a través de Lena, que representa su “felicidad absoluta”.

La película comienza con los títulos sobre la imagen del Ángel de la Independencia. Como garantía del éxito comercial y del goce del espectador a costa de referencias míticas, se apela al *star system* ponderando el nombre de María Félix. El narrador, con voz over sobre imágenes que presumen un México moderno, introduce lo que serán los puntos referenciales del argumento con un discurso que expone abiertamente su corpus ideológico. En pocas palabras, lanza el mensaje general (significado explícito) de que mientras México está inmerso en la cruzada de los Aliados es invadido por el cosmopolitismo gracias a su condición paradisiaca y su abierta hospitalidad; por lo tanto, es afectado por la práctica de pasiones hasta entonces desconocidas para la tradicional, amable e inocente sociedad mexicana. De tal manera, gracias a la “era de tinieblas” y al cosmopolitismo, se introducen figuras discordes que atentan contra nuestras costumbres.

Sólo como referencia a la realidad social, citemos las palabras escritas por Alejandro Galindo (1968:143) en su *Radiografía histórica del cine mexicano*, cuando recuerda a los refugiados de carne y hueso que encuentran en México un albergue ante el conflicto bélico. Así, “un rey –dice–, un príncipe, una marquesa, condes, aventureros y homosexuales... El rey Carol de Rumania con la Lupescu y sus perros, la marquesa de Olay, el príncipe de Hohenlohe... En fin, la ciudad dormida ayer ya no duerme más. Corren el vino y el dinero. Con todo ello vienen el mercado negro

⁸ Hombre maduro, viudo, inversionista y millonario, trabajador, “mujeriego” seductor, despilfarrador de grandes cantidades en joyas para sus amantes, inculto (así se declara al hablar con Lena de la cultura mexicana); lleva una vida social nocturna activa, pasea por los mejores cabarets de México; es viudo, padre cariñoso y, al casarse nuevamente, esposo consentidor; un buen amigo pero insensible a los problemas de la humanidad, anteponiendo a ello sus intereses financieros.

Culturales

de las cosas y el mercado libre de las caricias y las sonrisas”.

Volviendo a la representación, tras esta percepción, el espectador modelo goza ya con las primeras *macropreguntas* (incógnitas generales lanzadas a una estructura global), un punto de partida para anclarse y guiar la interpretación: entre una anticipación y una necesidad de información que le lleva a recorrer un impredecible sendero hacia un predecible final.

En este caso, el sendero de una bella mujer, que desata pasiones de otros personajes, no como un fin en sí mismo, sino como medio para nobles objetivos; una mujer honesta en el fondo, pero a fin de cuentas víctima de su condición cosmopolita, de su belleza como pecado y del sufrimiento del pecado como medio para la redención divina. Extender la vida a través de los hijos para vencer a la muerte (diálogo de la sec. 7), y así sacrificarse y pecar, o bien, en hechos concretos, robar, fornicar y matar por el instinto-emoción; la fuerza del amor maternal como valor más sublime; un punto de partida que dibujará a lo largo del argumento el significado sintomático o de ideología social.



Foto c

Concretamente, dentro de la suspensión cinematográfica, las ejecuciones del suspenso macroestructural, esto es, del universo global del argumento, se basan en dos estrategias clásicas: por simpatía (identificación con la víctima) y por curiosidad (lo incierto por la privación del hecho): *¿Cuál es la verdadera identidad de Lena?*

Sin demora, surgen más pistas de información parcial en el argumento gracias al enfrentamiento con el misterioso personaje llamado Luigi Martino (sec. 8), en el momento en que, además de revelarnos que el encuentro con Ernesto fue premeditado, conocemos el pacto de Lena con una organización internacional que la amenaza con la alternativa: silencio o muerte.⁹ Queda enunciada –en la suspensión macroestructural– la amenaza y la frase hermenéutica –el devenir de preguntas, dilaciones y respuestas (Barthes, 1980)–: *¿Logrará ocultar su verdadera identidad, conseguir información sobre Ernesto y obtener los 50 mil dólares para ser dada de baja en el “servicio” y llegar a Lisboa, o, por el contrario, será asesinada?*, y en jerarquía menor: *¿A qué organización le “interesa sobremanera” el principal proveedor de materias primas?*; por consiguiente: *¿A qué tipo de organización pertenece Lena?*

En palabras de Lena: “Un nombre que exista verdaderamente es la única puerta hacia la liberación” (sec. 18); se busca la identidad para una mujer moderna, para la liberación del estigma de la “vergüenza” y el “remordimiento”, de la maternidad negada y de la muerte por mano del hombre. Insistimos al respecto, todo juego retórico y de información emerge en el secreto del nombre, de su identidad: *¿Quién es realmente?*, y en la liberación de ese secreto, primero para el espectador y los demás personajes (hasta la sec. 18), y después para algunos personajes (hasta la sec. 36).

Dejando esbozadas las causas del suspenso en el nivel macroestructural –decíamos–, primero por curiosidad y simpatía,

⁹ Con un retrato roto se lanza una metáfora como amenaza que acecha el futuro de Lena; Luigi Martino, antes de despedazar un retrato, describe a la mujer, ahora muerta, a la que ha suplido Lena: alta, hermosa, cuatro idiomas; más que una simple descripción, es la conceptualización estereotipada que amalgama la amenaza con belleza, cosmopolitismo y muerte.

Culturales

y, en consecuencia, por simpatía con la víctima y por anticipación al desenlace, ubicamos el primer segmento crítico en la secuencia 19. Tito Davison lo dispone al develar la identidad de Lena y los fines de su matrimonio con Esteban Velasco (tener un nombre).



Foto d

En tal secuencia, Olga, la espía, vende su silencio a cambio de 25 mil dólares para salir del país, y recuerda, por su parte, la amenaza en disyuntiva (de la sec. 8): *O consigue el dinero, o corre el riesgo de no sólo dejar de ser la esposa del señor Velasco (quitarle el nombre), sino “dejar de ser”*. Ante la duda de materializar la estafa, Olga revela información de su hija recluida en los campos de concentración. La retórica visual reactiva la identificación del espectador con un acercamiento de cámara en el acto ritual del primer plano al sufrido rostro de la estrella, quien, suplicante, solicita –como el espectador– un saber más específico sobre su hija.

Al conocer entonces la identidad de Lena y los obstáculos que la amenazan (la anticipación del hecho), se pone en activo la intriga de predestinación con la macropregunta transformada:

El suspenso del melodrama



Foto e

¿Logrará vencer los obstáculos, ocultar su identidad y ¡salvar su vida y la de su hija!? Al dotar al espectador de información y con un giro en el dispositivo retórico en función de un suspenso por el desenlace, se desprende el detonador moral y un suspenso dramático e ideológico por identificación con la víctima, por la amenaza a uno de los más altos valores sociales: el amor maternal.

Por ello, Lena espera revelar el secreto como vía a la felicidad. Olga le recuerda que olvide los sueños de libertad. Lena decide darle su regalo de bodas: el brazaletes de 30 mil dólares, pero su colega exige la factura (objeto de suspenso), recordándole que ninguna confesión debe emitirse antes de dos meses, porque confesar significa un triángulo mortal: de Olga, de Lena y de su hija. Es cuestión de tiempo, un tiempo en suspenso –a nivel macroestructural– por hechos futuros.

Segmento crítico 1 (sec. 19): El documento en tensión

Este segmento muestra la manera en que Lena trata de obtener la factura del brazaletes; el éxito de tal empresa significa el secreto

Culturales

de su identidad y de la puesta en juego de tres vidas humanas. De tal manera, la tensión se presenta por la amenaza por anticipación, por la incertidumbre de un desenlace (conocimiento del espectador + personajes + conocimiento del desenlace –). Es decir, en ambos casos las emociones y expectativas formales parten de un suspenso por conocimiento ilimitado de las causas y desconocimiento pleno del efecto. En buena medida, el suspenso de esta secuencia es activado en el nivel fílmico: en el montaje, en el fuera de campo (lo que no aparece en pantalla), en el juego de la mirada.

*Decoupage.*¹⁰ El rostro de Lena, en primer plano, aparece en fundido encadenado:



Foto f



Foto g

¹⁰ Noción para designar la descripción o transcripción puntual de la secuencia en planos.

El suspenso del melodrama

1. PD a PM.¹¹ Manos de Lena que abren la caja fuerte de la biblioteca. Busca ansiosamente el documento.
2. PG. Esteban y Ernesto entran en la casa. Ernesto fija su mirada fuera de campo, hacia la biblioteca.
3. PM. Lena voltea bruscamente al enterarse de su presencia en casa.
4. PM. Los empresarios caminan. Ernesto continúa con su mirada fija.
5. PA a PG. Paneo a la derecha. Lena levanta documentos del piso y los mete con rapidez en la caja fuerte. El sonido indica que ellos están cada vez más cerca. Lena cierra la caja y corre hacia otro andamio de la biblioteca. Entran a la biblioteca, y Lena se acerca para saludarlos con un libro de historia de la moda.
6. PM. Esteban la besa, Ernesto saluda y sale de campo. Lena mira fuera de campo a Ernesto.
7. PM. Ernesto, de espaldas a la caja fuerte, revisa documentos en el escritorio. Levanta la mirada para ver a Lena. Los libros falsos que sirven de camuflaje para la caja fuerte se abren tras Ernesto. Se alcanza a ver la caja.
8. PM. Lena vuelve la mirada a Esteban, que sigue hablando sobre el libro de modas.
9. PM. Ernesto pregunta a Esteban si le dan una hojeada al proyecto.
10. PM. Éste contesta que después.
11. PM. Ernesto deja el proyecto sobre el escritorio, voltea hacia la caja fuerte y cierra los libros falsos para salir de campo.
12. PM. Ernesto entra a cuadro, y Esteban los invita a pasar al comedor.
13. Fundido a PG. En el comedor, Ernesto le pregunta a Esteban si se enteró de que fue aprehendido el jefe del espionaje extranjero.
14. PB a PM. Desplazamiento a la derecha. Lena, que se dispone a servir copas, en suspenso escucha y se dirige a Esteban preguntando el nombre. Esteban dice que Luigi Martino. Esteban pregunta, a su vez, por las labores de Lena en su ausencia.
15. PM. Contrapicada y subjetiva de Ernesto. Lena responde que se dedicó a acciones insignificantes de toda mujer. Esteban pregunta por el brazalete.

¹¹ PD: plano detalle, PP: primer plano, PB: plano de busto, PM: plano medio, PA: plano americano y PG: plano general.

Culturales

16. PP. Picada y subjetiva de Lena. Ernesto pregunta con ironía si se lo vio puesto por la mañana.
17. PM. Contrapicada y subjetiva de Ernesto. Esteban y Lena dirigen su mirada a Ernesto, que pregunta si fue su imaginación. Ella afirma, pero dice que el broche estaba descompuesto y que lo guardó en la caja fuerte.
18. PG. Esteban le indica que se lo dé al día siguiente para que el joyero lo arregle. Lena sale de campo.
19. PB. Corte. En la biblioteca, Lena busca la factura.
20. PM. En el comedor, Esteban y Ernesto hablan de negocios; este último sale de campo y va por el portafolio.
21. PM a PG a PD. Paneo a la derecha. Lena busca el documento en la caja, y lo oculta cuando aparece Ernesto en la puerta acompañado de un exasperante sonido. Mientras éste se acerca, esconde la factura entre otros documentos que están sobre el escritorio.
22. PM. Lena dice que busca los cigarros. Ernesto hurga en los documentos.
23. PP. Lena, asustada, mira los documentos.
24. PM. La música aumenta de intensidad. Él guarda los documentos en el portafolios. Ella dice que va por los licores.
25. PP. Ernesto la observa fuera de campo, voltea lentamente y encuentra abiertos los libros falsos que ocultan la caja. Cierra y vuelve pensativo la mirada hacia la puerta.
26. PM a PD. En el comedor, Esteban espera leyendo. Llega Ernesto y luego Lena, que no aparta la mirada del portafolios. Mientras revisan otros documentos, ella, sin lograrlo, trata de abrir el portafolios que tiene a su derecha Ernesto. La música se torna amenazante.
27. PP. Lena está angustiada intentando abrir el portafolios, que parece descompuesto, alternando en fuera de campo, hacia la derecha, la mirada entre los presentes y el portafolios.
28. PD. Las manos de Lena intentan abrir el cierre, que parece estar atorado.
29. PP. Lena mira fuera de campo a Esteban y a Ernesto.
30. PM. Ellos puntualizan estrategias comerciales con documentos en mano.

El suspenso del melodrama

31. PP. Lena vuelve la mirada a sus manos, que fuera de campo abren el portafolios. Los tonos altos de la música irrumpen nuevamente.
32. PM. En primer plano, aparecen impotentes las manos en su labor; en segundo plano, Ernesto y Esteban dialogan.
33. PD. Las manos de Lena tiran con fuerza del cierre.
34. PM. Paneo a la derecha. Lena se da por vencida justo cuando Ernesto toma el portafolios. Éste se despide y se dispone a salir. Lo acompañan a la puerta.
35. PG. Paneo a la izquierda. Caminan hacia la puerta y Ernesto sale de campo destrabando el cierre del portafolios.
36. PM. Contrapicada. En las escaleras, Esteban le pregunta a Lena sobre el estado de cuenta del banco, pues le parece excesivo el gasto. Ella responde con ironía que tiene una terrible vida secreta.

Como mencioné, la tensión del segmento gira en torno al documento, a su búsqueda, a su encuentro y a su posesión; ahí precisamente se materializa el poder, la esperanza de mantener el secreto que esconde la libertad o, en su revelación, la muerte. Es el objeto del suspenso en que se posan las dos posibilidades opuestas, el objeto que lleva a experimentar la tensión por una duración exacerbada del peligro que acecha a la protagonista, en tanto ocurre la captura accidental de éste por parte de Ernesto.

El espectador, plenamente identificado con la estrella –al ritmo del estruendo musical y gracias al “tiempo muerto”, esto es, al suspenso exclusivamente dramático y visual fuera de cualquier desarrollo de la acción, en este caso resaltado por el primer plano–, mira a través de la ventana indiscreta, que le permite observar con placer voyerista el sufrimiento que pesa sobre Lena; pero también a través de la subjetiva, que le permite al espectador ver lo mismo que el personaje (planos 15 y el 16), de la mirada del dentro y fuera de campo donde se posa la tensión, donde se intensifica y forma con trazos firmes en continuidad de *raccord* (continuidad imperceptible de la acción en el montaje de planos) la condición de víctima y el papel del verdugo. El juego de las miradas o el punto de vista del espectador y de los

Culturales

personajes se convierten en la batuta que dictamina el desafío, la amenaza y el peligro.

En esta secuencia emergen significados explícitos que atañen al contexto histórico y sociocultural. Acúdase al tema sobre la guerra y la paz, o, significados implícitos, específicamente –al recordar que la representación de la mujer en el cine implica un punto de vista misógino– al rol de género en el marco de una estructura patriarcal y de su transformación por los cambios de la época, lo que se vuelve claro, por ejemplo, en este diálogo lleno de ironía:

Ernesto:

—Y bien, ¿qué ha hecho mi mujercita?

Lena:

—Las importantes insignificancias de que nos ocupamos todas las mujeres.



Foto h



Foto i

El suspenso del melodrama

En otro instante, cuando esta mujer moderna ha dejado el comedor para continuar su búsqueda en la caja fuerte, el estereotipo femenino –del que escapa Lena–, como mujer de capacidad intelectual inferior, se vuelve a enunciar:

Ernesto:

—¿Verdad que es una mujer maravillosa?

Ernesto:

—Y algo más... inteligente.

Siguiendo con la ironía, el segmento concluye con la preponderancia del intelecto y la sagacidad de Lena, al confesar con sarcasmo su “terrible vida secreta”, colmando los límites de lo inconcebible para la mentalidad de Ernesto (llámese hombre medio de finales de los años cuarenta), único personaje al que puede confesarle la verdad sin correr riesgo de develarla.

Nuevo giro en la historia

Posteriormente, tras liberar al espectador de la tensión temporal por el peligro que corre Lena y mostrar el resultado negativo de su misión, queda insinuado el suspenso macroestructural por la angustia que emerge del documento, objeto de poder en posesión de Ernesto. No obstante, al comprobar que Luigi Martino ha sido aprehendido (recuérdese la advertencia de Olga en la secuencia 18), los cabos se van atando y las hipótesis de suspenso por anticipación se prenden de la amenaza doble que ahora significan Ernesto y Olga en el devenir del desarrollo de la historia.

Las expectativas formales son gratificadas cuando Ernesto descubre la factura del brazalete, añadiendo una nueva traición para Esteban. “Pero de esto nadie debe enterarse”, dice Ernesto a un personaje misterioso. Sólo el que está frente a la pantalla inmiscuido goza del secreto, que le permite continuar el juego de suspenso con objetos, con el desconocimiento (de los perso-

najes) y las anticipaciones (del espectador).¹² En este triángulo compuesto de amenazas (por dinero, poder y secreto), tanto Lena como el espectador esperan encontrar un apoyo moral, una esperanza que equilibre la gravedad del peligro. Mario, con sabiduría, humanismo, bondad y amor incondicional, representa una tenue vía a la salvación (sec. 25).

Apreciando con ligera suspensión que Ernesto –no Esteban, como se esperaba– ha obtenido el brazalete (secs. 24 y 26) y, por tanto, el secreto de Lena (sec. 27), el director prepara el siguiente segmento crítico en función de un suspenso notablemente ideológico por un dilema moral (Monsiváis, 1994:105),¹³ que pone en juego la dignidad del modelo materno.

Segmento crítico 2 (sec. 28):

El poder de someter y la dignidad del sometimiento

Este segmento muestra la manera en que Ernesto, bajo la amenaza de revelar el secreto, somete a Lena a sus deseos sexuales. Los significados emocionales del espectador, en aras de comprobar las hipótesis de suspenso que ha elaborado, giran alrededor de la curiosidad, pronto irrupida por la sorpresa. En principio, el espectador goza de una tensión por anticipación (conocimiento del espectador + personaje –) que atañe al saber de la posesión del brazalete/factura y, poco después, al conjunto de información que se oculta a Mario; posteriormente, en el marco global de la secuencia, se maneja el misterio (conocimiento del espectador – personaje –) por un desenlace, que da paso a la revelación súbita del secreto de la secuencia, para culminar con el conocimiento ilimitado oculto por una elipsis (espectador + personajes +). El

¹² Pasamos por un microsegmento frustrado, que según las expectativas debía estar lleno de tensión (sec. 21), y viene otro obstáculo: la amenaza del joyero, que compra el brazalete para venderlo a don Esteban, pues, dice, “tiene fama de pródigo entre sus amantes”.

¹³ Al atender al melodrama, pone atención en la culpa del alma (la familia, la mujer, el hombre), que se enfrenta a sus enemigos: el mundo, demonio y carne; asimismo, en las oposiciones: santidad/prostitución, fidelidad/adulterio, fertilidad/esterilidad, fe/blasfemia, buena suerte/mala fortuna; es claro particularmente en este segmento y, generalmente, en todo el argumento.

El suspenso del melodrama

segmento se traza con un suspenso dramático, en el que la acción carece de dinamismo y da paso al tiempo muerto reposado en el gesto de la protagonista.

Decoupage. De un PM de Olga frotando su mejilla –como metáfora visual de una bofetada o tortura aplicada por Ernesto al margen del argumento–, viene un fundido encadenado que sobrepone milimétricamente ambos rostros.



Foto j



Foto k

1. PM a PG a PM. Paneo a la derecha y paneo a la izquierda. Ernesto celebra su éxito observando la factura y el brazalete. Escucha el timbre y le abre a Lena. Él le informa que tiene el brazalete. Lena se sienta en el sillón y saca un cigarro.

Culturales



Foto l



Foto m

2. PP a PM. Contrapicada y *dolly out*. Ernesto le revela información que posee sobre el pasado de Lena. Ella se levanta y le pide que no ande con rodeos, pues quiere saber cómo reacciona un hombre que posee el secreto de una mujer. Él está a punto de estipular las reglas, pero el timbre suena insistente y ambos voltean a la puerta.
3. PG. Ernesto le indica que se esconda. Ella apaga su cigarro en el cenicero y se coloca tras la pared.
4. PG. Ernesto abre y entra Mario.
5. PP. Lena escucha atenta tras la pared.
6. PM. Mario saca un cigarro y habla sobre la honestidad de Lena y el respeto que merece.
7. PP. Lena escucha con satisfacción.
8. PM. *Dolly in*. Ernesto se sienta en el sillón y habla sobre el enigmático y misterioso pasado de Lena. Mario enciende su cigarro.

El suspenso del melodrama



Foto n

9. PA a PM. *Dolly out* y corrección de plano a la derecha. Mario se levanta y camina hacia donde está escondida Lena, que vemos en primer plano; en segundo y de espaldas está Mario, y sentado en tercer plano está Ernesto. Mario pide respetar el secreto de Lena.

10. PP. Lena escucha que Ernesto sugiere irónicamente que el doctor está enamorado de ella.

11. PM. Mario le perdona su impertinencia.

12. PM. Mario le pide la factura.

13. PP. Ernesto dice que la encontró entre sus documentos, mientras Mario escucha atento.



Foto ñ

Culturales

14. PP. Lena oye que Ernesto le indica a Mario que ya le la ha dado la factura a ella.
 15. PA. Mario, complacido, le dice a Ernesto que sólo se limitó a cumplir un deseo de Lena.
 16. PD. *Dolly in*, subjetiva. Mario apaga el cigarro en el cenicero y se fija en el cigarro apagado que está ahí.
 17. PP. Mario apaga su cigarro. Disimulado, lanza la mirada en varias direcciones.
 18. PM a PG. *Dolly out*. Mario se retira y Ernesto lo acompaña a la puerta.
 19. PG. *Dolly in*. Lena va de su escondite a la sala. Ernesto se acerca.
 20. PP. Paneo a la izquierda. Ernesto le reclama el haber involucrado a Mario. Le pone el brazaletе y le extiende la factura. Lena le arrebatada el documento mirándolo fijamente con asombro y rabia.
 21. PP. Ernesto la mira fijamente.
 22. PP. En contraplano, Lena supone que la devolución tiene su precio.
 23. PP. Contraplano. Ernesto reitera que guardar el secreto tiene un precio.
 24. PP. Contraplano. Ella pregunta la cantidad.
 25. PP. Contraplano. Él dice que su silencio no se paga con dinero.
 26. PP. Contraplano. Ella, estupefacta, respira hondo y sale de cuadro.
 27. PM. *Dolly out*. Lena camina hacia la cámara y queda en primer plano. Ernesto, en segundo plano, llena la parte derecha de la pantalla. Satisfecho, se acerca a ella hasta quedar en primer plano, y lentamente le quita el abrigo. Le besa la zona descubierta por el escote, entre el hombro y el cuello. Los gestos de Lena expresan asco.
 28. PP. Ella se voltea hacia Ernesto, quien, de perfil, le besa parte de los labios. Lena, resignada, dirige su mirada a la parte superior derecha; luego la vuelve hacia Ernesto con odio, y lo separa bruscamente.
 29. PB. Lena le pega dos fuertes bofetadas.
 30. PP. Lena dice: “Ahora... cóbrate”.
 31. PB. Ernesto, satisfecho, la toma de los hombros y le besa el cuello con arrebatо.
- Fundido a negros.

El suspenso del melodrama

Fiel a la continuidad temática, el secreto funge como centro de tensión, mientras se alarga el tiempo para conocer las intenciones de Ernesto; es decir, cuando quedan en suspenso hipótesis de curiosidad en función de las intenciones de Ernesto, o sea, hipótesis definidas por saber “¿cómo reacciona un hombre (sin escrúpulos) que posee el secreto de una mujer, o mejor dicho de una madre?” (plano 2).

De antemano, el espectador, gozando de angustia, espera la enunciación –más allá de toda insinuación– del deseo que amalgama la cita: *¿Pedirá Ernesto, a cambio de su silencio, apoyo para desfalcar a Esteban o, en su defecto y con mayor seguridad, que Lena se someta a sus caprichos sexuales?*; en cualquiera de los casos, *¿cómo reaccionará Lena?* Para conocer los objetivos del antagonista –con la aparición de Mario y el equilibrio de su código moral de honor, amor y amistad como recurso de demora–, tiene lugar una larga espera para sancionar las intenciones que violarán los valores encarnados por la protagonista.

“Mi silencio no se paga con dinero”, dice Ernesto (plano 25); se formula entonces la ansiada frase, en contrapunto con notas de violines y con el gesto indignado de Lena; gesto que, a su vez, interpela la indignación –y, en el dilema moral, la proyección perversa– del espectador, que espera la resolución entre dos posibilidades opuestas: o Lena accede a los deseos carnales de Ernesto, o mantiene la dignidad a costa de revelar el secreto teñido de una sentencia de muerte para ella y su hija.

Muerte y deseo son los temas (unidades conceptuales) que motivan la representación dramática del universo moral y del universo global del filme. No obstante, en la secuencia, la dignidad y el deshonor convergen perpendicularmente en la inmovilidad de la acción, en el lento proceso del *poder de someter* y en la irrupción campal con *la dignidad del sometimiento*: “Ahora... cóbrate”, dice Lena, tras propiciarle dos bofetadas como acción inaugural del asco y de la repugnancia, que le valen el perdón (plano 29). En primera instancia, el perdón del espectador, que, en posición de juez y verdugo, la percibe resignada con la mira-

da al suelo, directa a la superficie donde se tenderá su dignidad (plano 27); en segunda instancia, el “perdón de madre” que suplica, con la mirada en diagonal ascendente en dirección al cielo, para que Dios la absuelva (plano 28); lo que vale, finalmente, su acceder libre al pecado, al perverso juego erótico, a trasgredir el matrimonio y la ley de Dios, a fundirse en la oscuridad de una “era de tinieblas”.

Una vez más, en el plano narrativo, los personajes triangulan sus roles en función del brazalete como objeto de suspenso y, en el plano dramático, como objeto fetiche para acceder a Lena, el objeto del deseo. Al decir Ernesto con ironía –en el momento de poner el brazalete–: “Tomé la precaución de mandar a arreglar el broche de seguridad”, bien puede interpretarse como el cierre definitivo del círculo definido por la trayectoria del brazalete en la narración: de Esteban a Lena, a Olga, al Joyero comerciante, al experto en joyas, a Ernesto y a Lena, la víctima que finalmente cierra el broche –como cierra la secuencia con la elipsis del acto sexual en forma de transición a negros– para abrir un nuevo giro a la narración y dramática del suspenso.

En el ejercicio de interpretación fílmica, esta forma de transición (fundido a negros) puede pensarse como una mancha oscura que tiñe el honor y la dignidad de Lena; simboliza, en otras palabras, la oscuridad moral que sumerge al personaje. Este recurso fílmico, como conclusión del segmento crítico, manifiesta el secreto, la respuesta concreta a una pregunta medular: *¿Cómo reacciona un hombre que posee el secreto de una mujer?*

Nuevo giro en la historia

En las siguientes secuencias (29 a 34) se consolidan las intenciones de Ernesto, ese personaje que posee ahora un secreto más: la maternidad violada. El peligro se torna inminente y la representación de la amenaza prepara el siguiente segmento crítico al dar a conocer el verdadero objetivo del viaje: el asesinato de Esteban

El suspenso del melodrama

(sec. 30). Se introduce un nuevo objeto del suspenso: el narcótico que contendrá una de las dos botellas de vino, de la que beberá Esteban por gracia de Lena. Aquí comienza la exacerbación de la duración para llegar a una resolución entre dos posibilidades opuestas: “Elige entre él y tu hija... Una vida por otra”, dice Ernesto. O participa en el crimen o su hija morirá.



Foto o

Sin embargo, al informar al espectador que Mario llegará a Pátzcuaro (sec. 29) de la misma manera que a Lena, con la solicitada retórica del primer plano en registro de su mirada en diagonal ascendente (sec. 30), justo en dirección al cielo, llega la esperanza de que puede evitar la participación (y la incriminación) de Lena en el crimen. La carta que deja Lena en el piso de la habitación de Mario es el único anclaje de la salvación (sec.31).

No es ocioso mencionar la reiteración (del significado referencial) que hace el director con las panorámicas y los planos generales de Pátzcuaro y del Hotel Don Vasco, su lago y la isla de Janitzio, sus pescadores en actividades tradicionales y en perfecta coreografía náutica, para remitir así a un pasado mítico, a ese “México profundo” lleno de valores morales, dignidad e inocencia (remitiendo a la sec. 9).

Culturales



Foto p

Concretamente, la aplicación de estrategias del suspenso tiene lugar en la secuencia del día de campo (sec. 32), al saber la posición de Lena, la única que posee el secreto, la información que pone en juego el suspenso. El espectador goza de su angustia con el brindis posterior al juego de miradas entre Lena y Ernesto. El trago amargo le toca a ese espectador sin acceso a información, o mejor dicho, sin acceso a una verdadera información.



Foto q

El suspenso del melodrama

Segmento crítico 3 (sec. 34): ¿El accidente perfecto?

Este último segmento muestra la manera en que Ernesto se entera de que ha sido engañado por Lena para que tome el vaso con veneno en lugar de Esteban; también, cómo luchan y se ahogan en el lago los personajes masculinos. Las emociones que hilvanan las expectativas formales parten de una pista falsa y de la incertidumbre que desata una anticipación disuelta gradualmente por la sorpresa. En otras palabras, la tensión causada por el flujo de información deriva de la anticipación por un falso conocimiento ilimitado sobre el trago de veneno (conocimiento del espectador - personaje +) para, con un cambio súbito del rumbo de las acciones, dar lugar a la sorpresa por un verdadero conocimiento ilimitado, por el verdadero saber y, por tanto, por la amenazante revelación del secreto (conocimiento del espectador + personajes + conocimiento del desenlace -). Este segmento goza de un suspenso fílmico basado en la acción con base en un montaje de plano y contraplano, de planos cerrados en cruce ocasional con panorámicas; no obstante, regido por la mirada fuera de campo.

Decoupage. De un plano medio de Mario que lee la carta de Lena, en fundido encadenado:



Foto r

Culturales



Foto s

1. PM. En la lancha, Lena parece angustiada.
2. PM. En primer plano, Esteban contempla el Lago y Ernesto sin camisa; en segundo, rema.
3. PB. Lena mira a Ernesto.
4. PM. Ernesto rema.
5. Panorámica. Paneo a la derecha. En el lago aparece la lancha como un punto apenas perceptible.
6. PM. Lena parece contemplar el lago, voltea lentamente hacia los otros navegantes.
7. PM. Ernesto rema, mientras Esteban sigue contemplando el lago, y pide a Lena que encienda el radio.
8. PM. Lena pone el aparato en sus piernas y lo enciende; se oye la canción *Que Dios me perdone*; lo deja en el piso, se incorpora y mira seria a Ernesto.
9. PM. Esteban, en segundo plano, la mira sonriente; Ernesto, en tercer plano, la mira serio, casi amenazante.
10. PG. La lancha navega con los tres pasajeros.
11. PB. Lena mira a Ernesto.
12. PB. Ernesto, por los gestos, parece que se le dificulta remar y vencer la necesidad de dormir.

El suspenso del melodrama

13. PB. Lena estira el cuello para mirar más atentamente.
14. PB. Ernesto continúa su esfuerzo, pero deja de remar.
15. PB. Lena lo mira con atención y se hace para atrás.
16. PB. Ernesto deja los remos y se levanta furioso.
17. PP. Lena se angustia sobremanera.
18. PM. Ernesto, de pie, mira a Esteban, que está sentado, y le dice “cobarde”.
19. PP. El rostro de Lena continúa con angustia, mientras Ernesto le dice a Esteban que lo ha traicionado.
20. PP. Esteban, paralizado, mira interrogante a Ernesto.
21. PM. Ernesto le da un puñetazo.
22. PM. Con toda angustia, Lena se levanta con rapidez.
23. PM. Ella, de pie, toma el brazo de Ernesto y lo insulta; de un empujón, Ernesto la retorna a su lugar.
24. Panorámica. Ernesto carga a Esteban en brazos.
25. PM. Lena, angustiada e impotente, mira la pelea.
26. PB. Ernesto levanta a Esteban y lo lanza al agua.
27. PG. Esteban cae al agua.
28. PM. Lena empuja a Ernesto para intentar ayudar a su esposo; pero de otro empujón Ernesto la retorna a su lugar.



Foto t

Culturales

29. Panorámica. Mientras Esteban pide auxilio, Ernesto se lanza al agua.

30. PM. Subacuática. Ernesto, con rostro enfurecido, nada por debajo del agua.

31. PG. Esteban pide auxilio, mientras Ernesto emerge del agua para hundirlo nuevamente.

32. PA. Subacuática. Entre cientos de burbujas, Ernesto lo ahorca.

33. PB. Lena busca con la mirada algún rastro bajo el agua.

34. PB. Ambos continúan peleando bajo el agua.

35. PB. Lena continúa buscando.

36. PD. Sobre la superficie aparecen burbujas.

37. PB. Lena las mira con angustia.

38. PD a panorámica. *Tilt up*. Sobre la superficie van desapareciendo las burbujas; después aparecen parte del lago y una montaña.

39. PB. Lena mira con angustia la superficie, y recuerda la voz de Ernesto diciendo: “Será un accidente perfecto”.

40. PD. Lena quita el corcho de la cubierta de la lancha y comienza a entrar el agua.

41. PB. Lena mira estupefacta cómo entra el agua.

42. PD. El agua continúa inundando la lancha.

43. PB. Ahora la mirada de Lena parece extraviada.

44. PD. El agua llega hasta sus rodillas, y la canasta y otros objetos flotan.

45. PM. Aún con la mirada extraviada en el agua que crece, Lena se hinca en la lancha.

46. Panorámica. Se lanza al agua y comienza a nadar.

47. PD. El aparato de radio comienza a flotar en la lancha y, al emitir la frase “que Dios me perdone”, se hunde y queda en silencio.

Fundido encadenado a un encabezado de periódico.

Nuevamente, Nuevamente, el secreto y la muerte, la traición y la culpabilidad, son los núcleos temáticos de la secuencia: uno de valor argumental y narrativo, otro de valor moral y dramático. La tensión de este segmento lo dicta el punto de vista. El *raccord* (continuidad de la acción en el montaje) de miradas mantiene la fuerza de la acción

y la dirección del suspenso (que alcanza el clímax de la secuencia, y de la película, a partir del plano 16). Previamente, con un montaje –como dijimos– de plano y contraplano, los personajes de Lena y Ernesto entran en una dinámica de falsa complicidad, exacerbando la duración de la resolución y anunciando gradualmente la verdadera información, que abre paso a la sorpresa.

En otras palabras, el verdadero conocimiento ilimitado se ofrece tras mostrar, en los síntomas del villano, el falseamiento de una hipótesis de suspenso en función de la muerte de Esteban. A partir de ahí emerge información ya ostentada; es decir, ayudando a la tensión por acontecimientos pasados: es el caso de Esteban, que cuenta su incapacidad para nadar (sec. 14), o el de Ernesto, que se abandera como campeón de regata (sec. 30): fortaleza contra debilidad.

Tal conocimiento suspende al espectador, en el campo narrativo, de hilos más altos, pues tras la sorpresa evidencia una desventaja de la víctima ante el peligro inminente. Con el inesperado anuncio de nuevos acontecimientos, justo al exclamar irónicamente Ernesto: “Cobarde, me has traicionado”, la acción desencadena un suspenso, que gratifica la posición angustiada del espectador en espera del desenlace, ante una nueva pregunta: ¿Matará Ernesto a Esteban y a Lena? Pese al vertiginoso devenir de los acontecimientos, dicha exclamación del villano interpela al juicio de un espectador que exige, bajo una moral social específica, la aplicación urgente de la justicia.

Por su parte, como contrapeso de claustrofóbicos planos cerrados de Lena –algunos subjetivos (planos 2, 7, 27, 31 y 36)– y de Ernesto, sea con un rostro angustiado (como el espectador) o con uno furioso, se insertan planos descriptivos que por un lado contextualizan la endeble situación de los personajes en la amenazante inmensidad del lago (planos 5, 24, 29 y 46), pero por otro apelan a la existencia de un tercer punto de vista, panorámico y subjetivo, que registra el hecho: recurso de suma importancia para orientar al espectador en el devenir de la obligada sentencia moral.

Culturales

Hablamos del metatexto (develado en la sec. 36), la película dentro de la película que contiene la verdad y la evidencia para el último detonador moral, para el último juicio regido por el código de los hombres. Nuevamente, la sorpresa de la proyección de las “vistas” –nótese el término arcaico en palabras de Mario, en una modernidad cinematográfica–, que suplen con su discurso visual la confesión verbal de Lena –nótese la aguda aplicación de Tito Davison del lenguaje fílmico–. “Dios sabe que luché por evitarlo”, dice Lena, apelando a la magna institución divina que rige la vida de los hombres y que reclama, en la conciencia de Lena, la verdad ante todos.

Silencio y confesión serán los núcleos temáticos o los preparativos para la resolución final de corte melodramático. El amor materno refuerza el perdón, tan esperado desde los primeros planos del filme, y que finalmente emite Mario, la única autoridad moral:

Mario:

—No seré yo quien la acuse. Ante mis ojos no es usted culpable sino una víctima de la adversidad. Un producto de esta era de tinieblas que pesa sobre el mundo... Sea Dios quien la juzgue y no los hombres, que no saben juzgarse ni a sí mismos.



Foto u

El suspenso del melodrama

Posteriormente, tras renunciar con dignidad a la millonaria herencia de Esteban, Lena se entera del engaño que ocultó la muerte de su hija. En la siguiente secuencia, con el recorrido de su mirada hacia el piso transita simbólicamente, acompañada con la curiosidad del espectador por la resolución, el sendero de su dignidad y la decepción del engaño, con fundidos encadenados, a manera de elipsis, que la colocan en el puente del dilema: hundirse en el agua corriente –como el aparato receptor que emitía la canción *Que Dios me perdone* (plano 47)– o, súbitamente, tras las campanadas de la iglesia –con todo el deseo del espectador–, recapacitar con el llamado divino y, recordando –como indica Monsiváis– que el lenguaje o las frases que “resuenan en la conciencia” son elementos básicos del melodrama (Monsiváis, 1994), solicitar con mirada de piedad hacia la cruz sobre la cúpula para pedir “que Dios la perdone”.



Foto v

Palabras finales

Como una constante del cine de suspenso mexicano de mediados de siglo, la retórica para suspender y las expectativas formales

del argumento encarnan un corpus ideológico que hace frente a la caudalosa modernidad. De ahí que los síntomas del significado implícito se fijen en un suspenso ideológico básicamente por hechos futuros, por el incierto devenir que amenaza las estructuras y las prácticas sociales, por el peligro latente que representa para la médula de las costumbres y las tradiciones la inmaculada figura materna en una “era de tinieblas”.

Es notorio que cuatro temas o unidades conceptuales cruzan el argumento para converger en uno, que es la identidad: “Libertad” privada para Lena, la víctima sin identidad atada a la vergüenza y el remordimiento, y sobre todo, negación del amor maternal; el “Poder”, económico y sexual, de Ernesto; la “Justicia”, regida por un sólido código moral, en el personaje de Mario, contrapeso emocional de la angustia y la esperanza, balanza ideológica de la justicia y el crimen, y finalmente, la “Felicidad” absoluta de Esteban, representada en la riqueza económica y en la belleza femenina.

En el estudio interno de la suspensión cinematográfica y de la representación ideológica, podemos percibir que las estrategias del suspenso que tiran del significado sintomático (referido por los temas arriba mencionados: Libertad, Poder, Justicia y Felicidad) corresponden en primera instancia a la curiosidad, a la necesidad de un saber específico sobre el pasado y la identidad de Lena; en segunda, a la simpatía, a la identificación con el cúmulo de valores sociales proyectados en la imagen de la estrella y protagonista, y en tercera, a la tensión por anticipación a hechos futuros, al conocimiento limitado e ilimitado que se comparte con la protagonista y que nos lleva a enfrentar los peligros y a intensificar la amenaza.

Ya en los cortes sincrónicos de la película, justo donde se posa el suspenso a nivel microestructural (en el fondo: el secreto de la maternidad, el sexo o la muerte), se acude a un suspenso generalmente fílmico, aunque exclusivamente dramático en el segmento crítico intermedio; un suspenso narrativo por el devenir de los acontecimientos, y, respectivamente, un suspenso ideológico por la puesta en juego de los valores sociales: léase, amor materno

El suspenso del melodrama

(instinto-emoción: sacrificio que justifica el pecado), dignidad y pureza, o traición, amistad y respeto.

Ese mecanismo retórico y moral contribuye a la construcción del género. Emergen, pues, en la retórica del punto de vista (ese lugar que se le otorga al espectador para seguir el filme) los síntomas del secreto que construyen la identidad, la diferencia sexual y los mecanismos del poder en una mujer moderna y de dominio. De ese juego retórico y moral, entre significados tolerables (placer por ideología) y significados intolerables (“dis-placer” por ideología), se construye finalmente —como preñez simbólica entre el corpus ideológico con relación al género (maternidad y sexualidad) y al espectador modelo— el punto del goce, justo ahí en el suspenso, en la espera de una resolución entre dos posibilidades opuestas: la erosión sufrida por una “era de tinieblas” o el restablecimiento de los valores familiares.

Bibliografía consultada

- AUMONT, JACQUES, *et al.*, *Estética del cine*, Paidós, España, 1996.
- AYALA BLANCO, JORGE, *La aventura del cine mexicano*, Editorial Posada, México, 1979.
- BARTHES, ROLAND, “LOS cinco códigos”, en *S/Z*, Siglo XXI (1ª ed.), México, 1980.
- BONFIL, CARLOS, “De la Época de Oro a la Edad de la Tentación”, en Carlos Monsiváis *et al.*, *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, Ediciones El Milagro/Imcine, México, 1994.
- BORDWELL, DAVID, y KRISTIN THOMPSON, *El arte cinematográfico. Una introducción*, Paidós Comunicación (1ª ed.), España, 1995.
- BORDWELL, DAVID, *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Paidós, España, 1995.
- ECO, UMBERTO, *et al.*, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- ERENS, PATRICIA (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Estados Unidos, 1990.

Culturales

- GALINDO, ALEJANDRO, *Una radiografía histórica del cine mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
- GARCÍA RIERA, EMILIO, *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara/Conaculta/Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco/Imcine, México, 1994.
- LAMAS, MARTA, *et al.*, *Para entender el concepto de género*, Colección Pluriminor, Quito, 1998.
- MONSIVÁIS, CARLOS, “Se sufre pero se aprende”, en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, Ediciones El Milagro/Imcine, México, 1994.
- PÉREZ, XAVIER, *El suspense cinematográfico*, Pòrtic, Barcelona, 1999.
- RUIZ, RAÚL, “La teoría del conflicto central”, en *Estudios Cinematográficos*, año 4, núm. 11, pp. 58-64, México, Centro de Estudios Cinematográficos, enero-marzo de 1998.
- SANTOS, NOÉ, “Hermenéutica y cine. Para una correcta lectura del texto cinematográfico”, en Yolanda Mercader *et al.*, *Cruzando fronteras cinematográficas*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco/Universidad de Texas en El Paso/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1998, pp. 115-136.
- SOLÉ, CARLOTA, *Modernidad y modernización*, UAM-Xochimilco-Iztapalapa/Antropos, Barcelona, 1998.
- THOMPSON, JOHN B., *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, España, 1998.
- TORRES SAN MARTÍN, PATRICIA, *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*, Universidad de Guadalajara, México, 2001.
- TUÑÓN, JULIA, *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939- 1952*, Imcine/El Colegio de México, México, 1998.
- VORDERER, PETER, HANS J. WULFF Y MIKE FRIEDRICHSEN (eds.), *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Lawrence Erlbaum Associates, Nueva Jersey, 1996.

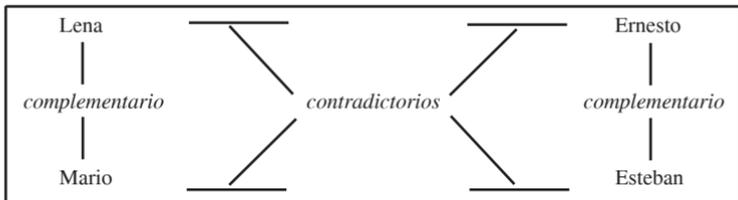
El suspenso del melodrama

ANEXO

Cuadro I

<i>Personajes</i>	<i>Jerarquía</i>	<i>Motor emocional</i>	<i>Objetivos</i>
PRINCIPALES			
A. Lena (sujeto activo)	1	(amor maternal)	Rescatar a su hija
B. Ernesto (sujeto activo)	2	(poder)	Matar a Esteban y poseer a Lena
SECUNDARIOS			
C. Mario (sujeto pasivo)	4	(amor y justicia)	Develar secreto de Lena y ayudarla
D. Esteban (sujeto pasivo)	3	(felicidad absoluta)	Amor de Lena

Cuadro II. Relación y desafíos.



Culturales

Cuadro III. Campos semánticos.

1.	<i>Significado</i>	<i>Conjuntos</i>	<i>Oposiciones binarias</i>
	Espaciales y temporales		<ul style="list-style-type: none"> • Día/noche • Interior/ exterior • Paraíso terrenal / paraíso celestial • Cabarets y residencias modernas/ sitios indígenas y prehispánico
	<i>Referenciales</i>		
	Contexto sociocultural		<ul style="list-style-type: none"> • De clase alta/ de clase baja • Moderno y superficial / antiguo y profundo • Posguerra, Era de tinieblas/ preguerra, Era de paz • Cosmopolita/ tradicional • México corrompido/ México de pureza
2.	<i>Significado</i>	<i>Conjuntos</i>	<i>Oposiciones binarias</i>
	<i>Línea de acción crimen</i>		
	Unidades Conceptuales		<ul style="list-style-type: none"> • Muerte/ vida • Amor/ deseo • Libertad-identidad-confesión/secreto-esclavitud • Perdón social / perdón divino • Poder / dominación • Justicia / injusticia
	A) <i>Implícito</i>		
	Ideología sobre las causas		<ul style="list-style-type: none"> • Entorno / destino • Mal interno /mal externo
	<i>Línea de acción melodrama</i>		
	Unidades conceptuales		<ul style="list-style-type: none"> • Maternidad/ negación • Virtud / pecado • Honor / deshonor • Norma/ desviación • Traición / amistad • Verdad / mentira • Secreto / confesión
	B) <i>Implícito</i>		
	Visión del mundo		<ul style="list-style-type: none"> • Felicidad / amargura • Orden divino / orden social • Amor / muerte • Libertad / esclavitud • Racional/ irracional

Fecha de recepción: 15 de mayo de 2008

Fecha de aceptación: 8 de agosto de 2008