

EL TRANCE DEL CRIMINAL MODERNO EN EL CINE CLÁSICO DE SUSPENSO. EL CASO DE EN LA PALMA DE TU MANO

Álvaro Fernández ¹

Resumen

En esta ponencia ejecuto un análisis de la película *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1950), con el fin de localizar pautas que ayuden a entender la articulación entre la ideología relacionada con el crimen y las emociones ligadas al suspenso en un momento de la modernidad mexicana y en una cinta que revaloriza el melodrama; es decir, indago en los posibles mecanismos internos con que estas películas comunican el problema criminal en un contexto social estructurado, a la vez que atraen y hacen gozar un espectador que podríamos denominar clásico.

Al punto de entender el suspenso como una estrategia narrativa y comunicativa que proyecta cierta ideología sobre el crimen, propongo un modelo de análisis implícito trazado por la hermenéutica del texto cinematográfico y por la teoría del suspenso, en términos concretos, propongo una “hermenéutica del suspenso”.

Palabras clave

Suspenso, crimen, hermenéutica, modernidad, ideología

Abstract

In this report I'm executing an analysis of the film "En La Palma de tu Mano (Roberto Gavaldon 1950), with the goal to find the guidelines that will help us articulate with the ideology related to crime and emotions associated with suspense in the time of Mexican modernization; in a film that values melodrama, That's to say, I'm inquiring about the possible internal mechanisms used by these films to communicate the criminal problem in a social structured context. At the same time they bring joy to the spectator that can be labeled as classic.

To the point of understanding suspense as a strategic narrative and communicative that projects a certain ideology of crime. I propose a model of implicit analysis designed by the hermeneutics of the cinematographic text and by the theory of suspense in concrete terms I propose a “hermeneutics of suspense”.

Key Words

Suspense, crime, hermeneutics, modernity, ideology

Los relatos sobre crimen y sus respectivos criminales mantienen un lugar privilegiado dentro de la inmensa e inacabada modernidad, al grado de que en las estrategias narrativas para contar los pormenores del hecho criminal, se han elaborado exquisitas

técnicas en pos de una amalgama de significados y de efectos emocionales ansiados por el espectador. A la sazón el suspenso puede ser considerado uno de los recursos narrativos y comunicativos ligados al crimen más pulidos y organizados en la tradición cinematográfica y, en general, en la cultura emocional.

De ahí el interés por atender al sujeto criminal moderno de luz y sombra² y a su construcción como agente narrativo, a la vez que representación ideológica y emocional encarnado en el cine clásico de suspenso mexicano. Entendido éste como un grupo de películas ubicadas entre 1946-1955³ que atienden a un paradigma estético, cuyas estrategias narrativas se orientan hacia la identificación del espectador con el “héroe en peligro” y con la duración demorada del peligro para llegar al desenlace satisfactorio. El héroe estará suspendido entre la Vida y la Muerte, la Ley y el Deseo, el Peligro y la Salvación; además, concretamente en México, gracias a la fuerza del melodrama y su ideología católica, en otras dicotomías como el Crimen y su Castigo, o el Pecado y la Culpa.

El suspenso, en tanto emoción construida artificialmente, está ligado al goce del espectador que crece cuando aumenta tanto el peligro del protagonista, como el riesgo o el grado de la trasgresión a las normas sociales.

En el campo de la psicología y la narrativa, al suspenso se le puede comparar con sentimiento de angustia como efecto o respuesta emocional originadas por estrategias de demora. Minet de Wied y Dolf Zillmann (1996) le llaman “la paradoja del suspenso”, pues la tensión por la angustia es un estado de experiencia hedonísticamente negativo: ¿por qué nos sometemos a él?, ¿dónde está la fuerza de su goce? Teóricos coinciden en que la recompensa o el efecto positivo de tal excitación, está en el rescate de la angustia (*excitación residual*): simplemente un goce por la resolución.

Así pues, dentro de este “trance criminal” -justo cuando algunos cineastas nacionales volcaron la mirada al suspenso y a algunos temas o expresiones propias del cine negro, no obstante, sujetos a valores estéticos y morales del dispositivo del melodrama⁴- hago un corte transversal con *En la palma de tu mano* realizada⁵ por Roberto Gavaldón⁶ en 1950; con el fin de localizar pautas que ayuden a entender la articulación entre la

ideología relacionada con el crimen y las emociones ligadas al suspenso en un momento de la modernidad mexicana y en una cinta representativa que revaloriza el melodrama.

Por la limitación de espacio, a saber que previamente he realizado un análisis hermenéutico (Rossi, 2007)⁷ y del suspenso (Pérez, 2000) de la totalidad de la cinta (*macroestructura*), en este caso sin desatender lo global, con el fin de exponer lo mencionado y plantear una “hermenéutica del suspenso”, detecto y examino sólo en el tercer y último segmento crítico (*microestructura*) la relación entre la retórica del suspenso y los significados explícitos: los referenciales y el mensaje, y los implícitos: los conceptuales y el sintomático. (Bordwell, 1995)

Plano general de *En la palma de tu mano*

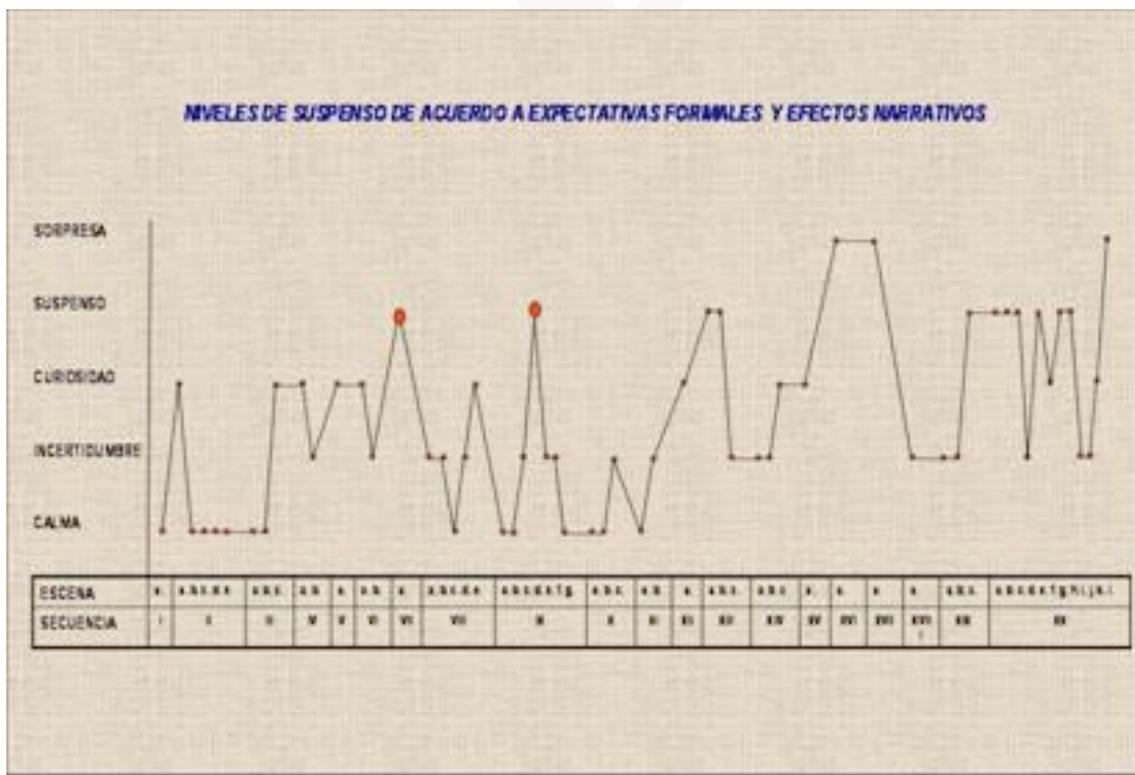
Para entrar en materia, y antes de llegar al segmento elegido, con el fin de indagar en el significado sintomático (o de ideología social), hagamos aunque a vuelo de pájaro, un repaso por el global de la narración.

La película trata la historia de Karín, un chantajista apoyado por su mujer Clara Stain, empleada en un salón de belleza. Clara da cuenta a Karín de la muerte del millonario Vittorio Romano, ocurrida momentos después de saber que su esposa Ada lo ha traicionado con Leonardo, sobrino de él. Durante el proceso de chantaje, Ada se entrega a Karín y trama con él un plan contra León. Pero también Ada convence a León de matar a Karín. En el encuentro Ada falta a la cita y Karín enfrenta a León que dispara contra él, pero Karín lo abate de un tiro. Karín termina su relación con la consternada Clara. Sin embargo, para recibir la herencia de Vittorio Romano se requiere la firma de León, y deben desenterrar el cadáver de León de la cabaña de Ada.⁸ Exhuman el cadáver e intentan hacer creer que León ha muerto atropellado por un tren, pero ella es citada por la policía para reconocer el cadáver y Karín es detenido cuando intenta huir; él se cree descubierto y confiesa todo. Pero la confesión es innecesaria pues la policía sólo ha detenido a Karín para reconocer el cadáver de Clara, quien se ha suicidado dejando una emotiva carta.

Estrategias del suspenso

A manera de síntesis, el conflicto se anuncia para mantener un suspenso macroestructural por hechos futuros, basado en cuatro estrategias clásicas que parten de la estrategia de *identificación* y *simpatía* con el protagonista (antihéroe-víctima) que, en combinación con los *detonadores morales del dispositivo del melodrama*, confluyen en un 1) suspenso *ideológico* durante todo el argumento (y concretamente en las sec. 4, 9, 10, 16 y 23); por su parte, hasta las primeras secuencias se basa en la estrategia 2) por *curiosidad* (sec. 1 a 8), por saber *¿cuál será el “peligroso” camino hacia los millones?* Tras la primera macropregunta se gesta 3) una *tensión por anticipación* al desenlace (más evidente en la sec. 7, 10, 16, 22 y 23); hasta llegar al final del argumento hacia los picos emocionales más altos con cambios violentos irrumpiendo con 4) la *sorpresa* (sec. 18, 19 y 23).

IMAGEN 3



La identificación y los dispositivos morales del héroe trágico, la *curiosidad* por hechos futuros, *la tensión por anticipación* al desenlace, así como la *sorpresa* por resoluciones

inesperadas, estructuran el suspenso y rigen los significados ideológicos y emocionales a lo largo del argumento.

Segmento crítico

En la película se localizan 3 segmentos críticos del suspenso y 2 microsegmentos que más reflejan patrones estilísticos del director que significados profundos relacionados con el crimen y el suspenso.

El primer microsegmentos (sec. 8), Roberto Gavaldón lo prepara cuando intenta pactar las bases de la estafa y León Romano pretende asesinar a Karín.

IMAGEN 4



El segundo (sec. 10) cuando aparentemente ya se define la estafa y Ada Romano parece que disparará sobre Karín, pero en realidad el blanco es un espejo donde se refleja la imagen de éste.

IMAGEN 5



Posteriormente vendrán tres segmentos del suspenso decisivos para el curso de la historia -de los que sólo desglosaremos el último (segmento crítico 3) como caso representativo del modelo de análisis. A diferencia de los microsegmentos, éstos definen la estructura dramática y ponen en juego valores morales y estéticos que interpelan al espectador más allá de un suspenso a nivel fílmico.

Uno (sec. 16) muestra cómo persuadidos por Ada, Karín y León se enfrentan a balazos en la cabaña, culminando con la muerte del último. El segundo segmento crítico del suspenso, viene luego de que la pasión entre los criminales se fortalece. Y el Karín charlatán se convierte en figura retórica para resaltar el significado oculto, el “verdadero argumento” bajo el *cuarto detonador moral*: “Yo no *quería* esto”, dirá más adelante el Karín que no *debía* asesinar, el inexistente, el Karín muerto antes que León Romano.

Pero ahí esta el “verdadero Karín”, el que vive y es vividor, el pasional, el criminal que sabe a lo que pertenece, lo que *quiere*, mejor dicho lo que *desea*.

IMAGEN 6



En efecto, el asesinato de León terminará por cristalizar el lento castigo al que se somete Karín. En lo sucesivo, el argumento se mantendrá en niveles elevados de emoción, pocas ocasiones en la incertidumbre y la curiosidad sin tocar o, apenas tocando, la calma temporal. Mientras el protagonista “desciende” de la superficie “normal” a las bajas pulsiones del ser humano, los efectos narrativos ascienden a la emoción por transgredir, paradójicamente ligados al sopor causado en el castigo exterior e interior del personaje, ahora convertido en víctima.

IMAGEN 7



Entonces el siguiente segmento crítico (sec.22) comienza al requerirse la presencia y firma del fallecido León para obtener la herencia. Así, para fingir una muerte accidental, este segmento muestra cómo, tras una breve tensión al desenterrar el cadáver y colocarlo en la cajuela del coche, en la carretera se poncha una llanta y un policía motorizado se detienen a ayudarlos mientras parece que descubrirá el cadáver.

IMAGEN 8



Una elipsis dará lugar a un *plano detalle* del encabezado que anuncia el encuentro del cuerpo de León Romano despedazado por una locomotora, para iniciar la resolución del argumento y preparar el siguiente segmento crítico, cuando Ada Romano es detenida por la policía y llama a su cómplice fingiendo telefona a su abogado.

Segmento crítico 3 (sec. 20)

No hay crimen perfecto

Este segmento (ver anexo 1: *decoupage*) muestra la manera en que Karín recibe la noticia de la detención de Ada, intenta huir pero es interceptado por la policía. Expone cómo en el traslado a la comisaría confunde a Clara con otra mujer. También cómo Ada creyendo burlar la ley, es arrestada tras la confesión puntual del asesinato por parte de Karín. El arrepentimiento de Karín lleva a la resolución con el descenso del criminal hacia el inminente “castigo” (como titulaba la película alguna publicidad de la época; según Ariel Zúñiga [1990]). La estrategia de dilación o suspenso, se basa en una tensión por un conocimiento limitado de la información (espectador +/- personaje +/- conocimiento del desenlace -). Los efectos narrativos oscilan entre el suspenso, la curiosidad y la incertidumbre, hasta llegar a la revelación súbita con la sorpresa final. De tal manera, se maneja un suspenso dramático principalmente (con el tiempo muerto basado en la tensión del primer plano, desplazamientos de cámara y el plano-contraplan) y un suspenso ideológico, con todo el dilema –y detonador- moral que atormenta al personaje.

IMAGEN 9 Y 10





La tensión de este segmento gira en torno a la pérdida de la libertad moral y física, al liberar la “verdad” expiando la culpa, el peso del pecado, del asesinato, del erotismo, de la emoción desenfrenada. Para ello, el espectador se mantiene en la larga espera de una resolución entre dos posibilidades opuestas; no obstante, la puesta a prueba de las *hipótesis de suspenso* nos mostrará una “jugarreta del destino”.

En la jefatura, el letrado que identifica el depósito de cadáveres comienza a hostigar al personaje, en *campo-contracampo*. Con mirada subjetiva Karín no soporta más el peso del asesinato, el error de reventar las amarras morales de una dogmática sociedad. El *último detonador moral del dispositivo del melodrama* -en la profundidad mental del personaje- hace explotar “la traición de la conciencia”. El Karín de Clara traiciona al verdadero Karín. Las “palabras de melodrama” alcanzan por fin implicaciones culturales en el argumento; aparece la auto-traición y, como percibimos más adelante, el recurso hitchcockiano de transferencia de culpa:¹⁰ “¡Yo lo maté! ¡Yo maté a León Romano!”.

Comienza el disfrute de la resolución, la mencionada “excitación residual” de la tensión previa al alivio de la incertidumbre experimentada por el espectador a lo largo del argumento.

A manera de epílogo, Ada es detenida nuevamente: “¡Y ahora qué!”, dice antes de encontrar a Karín declarando con detalles el crimen y la complicidad. De cualquier manera -como leemos en el *decoupage*- los policías fuerzan a Karín a identificar el cadáver. En el camino se encuentra frente a frente con Ada Romano -incluyendo fondo musical de identificación (del suspenso)-, intercambian penetrantes miradas y

pensamientos en un eco de la *voz over* y de un *dolly out* que bien podría significar su distanciamiento físico y la degradación espiritual:

ADA- Descenderemos hasta el fondo pero juntos.

KARÍN- Tú y yo estamos escritos en nuestros respectivos destinos.¹¹

IMAGEN 11 Y 12



“Destino” y “fondo” son el binomio donde confluye la perversa relación, nociones previamente enunciadas por voz de Karín y Ada (sec. 10 y sec. 19), moraleja que también replica, a manera de hipótesis, que los “bajos instintos se destinan a las altas emociones”. Pero Karín –hombre que comete el error en el crimen, aun no ha cumplido su castigo, y desciende más, material y espiritualmente en el depósito de cadáveres,

guiado por enormes escaleras de cuatro rampas en *zig-zag* teñidas por luces en alto contraste, como si descendiera al cuarto foso del octavo círculo del infierno -referido en *La divina comedia*-, que encierra a los impostores que profesaron el arte adivinatorio, donde pecadores tienen el rostro y el cuello vueltos hacia las espaldas, y andan al revés, sin ver nada de lo que tienen adelante en el futuro.¹²

A mitad del descenso, lo detiene un policía para dictaminar:

POLICÍA- En mi larga carrera policiaca nunca había visto un crimen perfecto si usted Jaime Karín no se hubiera confundido en el último momento.

IMAGEN 13



“No hay crimen perfecto”, ahora es la inminente sentencia policiaca. La conciencia de Karín devela lo que no descubren los vigías. Ahora es culpable no sólo por ser criminal, sino porque será castigado. Cumple Karín “con el precepto sagrado de los antiguos egipcios: rendir culto a los muertos” (como dice en la sec. 4)

Luego el policía descubrirá la sábana blanca del cuerpo que reposa en la plancha y Karín –como el espectador que alcanza, previo al acto de clausura, el más alto efecto narrativo- verá con “sorpresa” que el cadáver es el de su “escrupulosa Clara Stain” y no

el cuerpo del afamado León Romano. Acto seguido la carta de suicida es repasada con voz *over* de la occisa para surtir efecto de lágrimas en el arrepentido rostro de Karín, aquél infractor que osó desafiar a la divinidad con su arte adivinatorio y que ahora sólo mira en el pasado: “Yo no quería esto, no quería hacerlo...” (dice en la sec. 16), “Yo lo maté...” (en la sec. 23).

IMÁGENES 14 Y 15



A manera de conclusión

Dentro de toda la gama de significados, la retórica para suspender y las expectativas formales que utiliza el director, se enfocan a construir los significados ideológicos que abordan a la amenazante y fallida modernidad en la que “el hombre –como indica Karín en la sec. 1- no ha logrado sustraerse al miedo, perder la incertidumbre, pensar en el mañana...”

Umbral del “sujeto moderno” en quien paradójicamente emerge la conciencia emocional, irracional e instintiva representada en esa retórica, a través de un suspenso por hechos futuros y un desencanto por hechos pasados. Una paradoja del destino para un México suspendido entre la razón y la incertidumbre, la modernización y la necesidad de conservación de las costumbres y las tradiciones.

La moraleja entramada por el erotismo y la muerte, el crimen y el castigo, en general alecciona al espectador con definiciones implícitas sobre la moralidad que promueven el sistema social de control para fortalecer la norma. “No vale la pena arriesgar la seguridad y la estabilidad de la “vida normal” por la pasión y la emoción”. La libertad de la moral-social se antepone a libertad antropológica que es una libertad propiamente imaginaria que está por encima, fuera y por debajo de la ley social -también fuera o debajo de la ley jurídica- que atiende el conflicto entre el hombre y la prohibición. (Morin, 1996: 136).

La libertad desprendida de las amarras morales culmina en un descenso catastrófico, en el destino del criminal culpable porque será castigado (Foucault, 1978).

Ahí precisamente está el goce de la angustia que nos lleva a sometemos al film, en la identificación con el héroe en peligro (“experiencia vicaria” y “empatía angustiosa”) y en la tensa espera demorada hasta la resolución (experiencia hedonísticamente negativa) para alcanzar en el desenlace, el efecto positivo con el rescate de la angustia (euforia por la “excitación residual”) y culminar con la reafirmación de una ideología que nos vuelve a la calma.

Es pues “la paradoja del suspenso”, el goce por la tensión constante acumulada en toda la narración y experimentada en tres segmentos (y dos microsegmentos que resaltan el estilo del director).

Así se construye –derivada del goce de significados tolerables (placer por la ideología) e intolerables (displacer por la ideología)- la definición del criminal representado en la época, perpetuamente suspendido en una resolución entre dos posibilidades opuestas: el apego a la norma y la razón como vía a la verdad prometida, o la vuelta al instinto y al motor de las emociones. Es pues un verdadero síntoma del hombre modernizado que sabe en el fondo “que nunca ha sido moderno”.

Anexo 1

Decoupage: De un *plano general* donde Ada cuelga el teléfono y se retira con los policías:

1. PB¹¹. Contrapicada. Karín voltea pensativo y alterado
2. PG. *Dolly out* y *paneo derecho* a Contrapicada de PG. Karín cruza la sala apresurado y sube las escaleras
3. PT. *Paneo izq.* y *paneo der.* Karín entra a su habitación y saca apresurado una maleta que llena de ropa y toma un sobre con dinero
4. PD. Saca parte del dinero
5. PT. *Paneo izq.* y *paneo der.* Lo guarda en una bolsa, el sobre en otra y sale con maleta en mano
6. PG. Contrapicada a eje normal, *paneo izq.* Baja las escaleras, se pone un sombrero y cruza la sala; se detiene a observar la cúpula de su consultorio
7. PG. Cenital (ángulo de cámara más insólito en toda la película) Sale de su consultorio
8. PA. En la calle lo interceptan dos policías
9. PB. Karín asustado recibe la orden para que los acompañe
10. PA. *Travelling izq.* a PG y *Tilt up*. Karín camina en medio de los dos policías, se suben al coche y vemos la fachada de consultorio donde aparece una enorme mano con un signo de interrogación

11. PG. El coche de policía se detiene en el puesto de periódico, al fondo vemos la Rotonda de los hombres ilustres.
12. PM. Carmelita le llama al profesor para entregarle su periódico,
13. PM. Contracampo. Karín recibe el periódico y le da el sobre con dinero, diciendo que lo ha enviado su hijo desde Corea
14. PG. a Fundido a negros. El coche arranca
15. PG. El coche se detiene y en tercer plano se ve a una mujer de espaldas que mira un aparador
16. PM. Karín sentado en primer plano y al fondo un policía. Enciende un cigarro y al tirar el cerillo mira a la mujer que parece Clara
17. PM. La mujer viste como clara cuando ve por primera vez a Karín y a Ada juntos
18. PM. Karín le llama a Clara
19. PM. La mujer voltea y no es Clara; se retira menospreciándolo; sale de cuadro
20. PM. Karín decepcionado se reacomoda en el asiento y da una bocanada.
21. PA. a Fundido a negros. Contrapicada de fundido a negros. Karín y los policías suben las escaleras de la comisaría
22. PG. Paneo der. Los tres entran a la jefatura y reciben “flashazos” de fotografía, le ordenan a Karín que se siente en una banca. Un policía lo acompaña y otro entra a una oficina
23. PB. Karín mira fuera de campo
24. PD. *Dolly in*. Una puerta y un letrero donde se lee “depósito de cadáveres”
25. PP. Karín mira el letrero
26. PG. Karín se levanta cuando sale del depósito de cadáveres Ada acompañada de algunos policías
27. PM. *Tilt down*. Karín mira fuera de campo, pide un cigarro al policía y se sienta nuevamente
28. PG. Ada pregunta a los policías, “si es todo”, pero le dicen que faltan solo detalles sobre su sobrino, y entran a una oficina
29. PP. Karín mira fuera de campo el letrero del depósito
30. PD. Aparece el letrero
31. PP. Karín lo mira
32. PG. Karín está sentado y policías se acercan a él, le piden que los acompañe
33. PB. *Dolly in*. Picada. Vemos que de espaldas se acercan al depósito
34. PD. *Dolly in*. Aparece el letrero
35. PM. *Dolly in*. Picada. Un policía abre la puerta del depósito y todos se detienen, le piden que pase
36. PP. Karín niega la acción
37. PB. Un funcionario insiste en que identifique el cadáver
38. PP. Karín se niega

39. PG. Karín se sienta rendido en una banca y dice que no quiere identificarlo
40. PP. El funcionario le ordena que lo haga porque es de ley
41. PB. Karín entre penumbras se resiste y dice que lo declarará todo, con todos sus detalles pero que se termine el martirio. Se lleva las manos a la cara y confiesa que él mató a León Romano
42. PB. El funcionario voltea a ver a los policías y luego a Karín
43. PP. Karín angustiado
44. PG. *Dolly out*, a PM. Le dicen que le tomarán su declaración y caminan hacia la oficina
45. PA. Disolvencia. Ada y su abogado salen de la oficina, un policía le dice que está detenida
46. PG. picada. En la oficina del ministerio público, Karín declara con detalle y a sus espaldas entra Ada Romano que recibe destellos de las cámaras de los reporteros
47. PB. Karín voltea y mira a Ada que está fuera de campo
48. PM. *Dolly in* a PP Ada le recrimina con la mirada
49. PP. Karín la mira abatido
50. PP. Ada con respiración agitada, lo mira
51. PB. Karín la sigue mirando fuera de campo mientras le piden que firme y que de todas maneras identifique el cadáver
52. PG. Picada. Karín se levanta y sigue a los policías, los fotógrafos continúan su actividad
53. PP. Karín y Ada que da la espalda, se encuentran frente a frente a corta distancia
54. PP. Contracampo. Ada de frente enuncia con voz over sus pensamientos asegurando que descenderán hasta el fondo, “pero juntos”
55. PP. Contracampo. Karín piensa: “tu y yo estamos escritos en nuestros respectivos destinos” (como en la sec. 10) y sigue su camino

Bibliografía consultada

- Aumont, J., y Michel, M. (1998). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
----- (1998). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- Bordwell, D.. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
----- (1995). *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Fernández, Á. (2007). *Crimen y suspenso en el cine mexicano. 1946-1955*: El Colegio de Michoacán.
- Foucault, M. (1978). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.

García Riera, E. (1985). *Breve historia del cine mexicano*, México: SEP Foro 2000.
Minet de Wied y Dolf Zillmann. "The utility of various Research approaches in the empirical exploration of suspenseful drama" en Vorderer, *et.al.* (1996). *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*. New Jersey: LEA,

Morin, E. (1966). *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid: Taurus Ediciones, S. A.

Rossi, María José. (2007). *Hacia una hermenéutica de la imanen-movimiento*. Buenos Aires: Editorial Topia.

Santos, N. "Hermenéutica y cine. Para una correcta lectura del texto cinematográfico". En Mercader, N., *et.al.* (1998). *Cruzando fronteras cinematográficas*.

México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco/Universidad de Texas en El Paso/Universidad Autónoma de Juárez/Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Pérez, X. (2000). *El suspense cinematográfico*. Barcelona: Protic.

Vorderer, M., *et.al.* (1996). *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*. New Jersey: LEA.

Zúñiga, A. (1990). *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. México: El Equilibrista.

Notas de prensa

S/A, "En la Palma de tu mano" en *Novedades*, 24 de junio 1951.

S/A, "Últimos estrenos" en *El Redondel*, junio de 1951.

Sánchez Mayans, Fernando, "Pantalla" en *El Nacional*, 26 de junio de 1951.

Filmografía citada

En la palma de tu mano (Roberto Gavaldón, 1950)

La Diosa arrodillada (Roberto Gavaldón, 1947)

La otra (Roberto Gavaldón, 1946)

¹ **Álvaro A. Fernández** es profesor investigador adscrito al Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos Mtro. Emilio García Riera de la Universidad de Guadalajara. Estudió el doctorado en Ciencias Humanas en El Colegio de Michoacán. Es autor, entre algunos artículos relacionados con la cinematografía y la lucha libre, del libro *Santo El Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*; de *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Codirigió dos documentales para El Colegio de Michoacán, donde organiza año con año *¡Aquí en Corto! Muestra de Cortometrajes de Michoacán y Estados en Corto*.

² Este texto, de manera condensada, forma parte de algunos resultados escasamente difundidos de mi libro *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955* publicado por El Colegio de Michoacán a finales del año pasado.

³ En todo caso, un cine delimitado por el paradigma estético que, junto con David Bordwell teóricos e historiadores han ubicado a fines de la primera década del siglo XX hasta los años sesenta (ver bibliografía).

⁴ Como Roberto Gavaldón, Julio Bracho, Tito Davison, Bustillo Oro, Fernando Méndez; y menos presentes como Alfredo B. Crevenna, Emilio Gómez Muriel, Fernando de Fuentes, Chano Urueta y, con alguna cinta esta la participación de Alberto Gout, de Emilio *Indio* Fernández, de Ismael Rodríguez, de Miguel Morayta, de Adolfo Fernández Bustamante.

⁵ Lo considero un film representativo porque 1) indaga sobre la relación entre crimen y sociedad; 2) por su reputación en críticas e impacto en el público de la época; 3) por la significación para la historia del cine (crítica actual, propuesta técnica, conceptual, de argumento); 4) porque indaga en la vida cotidiana, particularmente en la construcción de valores, del género y la sexualidad, la normalidad y la transgresión, el crimen y el castigo; 5) por último porque asimila la retórica del suspenso y reinventa el melodrama criminal. Debo resaltar que *En la palma de tu mano* goza también de la solvencia argumental de Luis Spota y José Revueltas. La cinta gozó de éxito y aceptación de la crítica y el público, lo que valió exhibiciones en ciudades como Londres donde fue bien acogida. En 1952 es gratificada por la academia con seis premios Ariel a Roberto Gavaldón como mejor director; mejor actor, Arturo de Córdova; mejor argumento, Luis Spota; mejor fotografía, Alex Phillips; mejor escenografía, Francisco Marco Chillet y; mejor edición, Charles L. Kimball. Tuvo una acogida satisfactoria por el público contemporáneo durante seis semanas en cartelera, ese público que llegó a leer un anuncio de media página en la prensa sobre el “gran estreno” de *En la palma de tu mano*, “una de las mejores películas de todos los tiempos” a la que “todo México la aplaude diariamente”; al respecto puede verse: “En la Palma de tu mano” en *Novedades*, 24 de junio 1951; otras críticas favorables aparecen en Fernando Sánchez Mayans “Pantalla” en *El Nacional*, 26 de junio de 1951, 2ª sección, p. 1; “Últimos estrenos” en *El Redondel*, junio de 1951, 2ª sección, p. 4.

⁶ Este director ha sido pieza clave para la cinematografía mexicana. Según García Riera (ver bibliografía) fue considerado como el “más internacional de todos los directores”. Parte de su formación fue en Hollywood donde también tuvo experiencias como actor. Al inicio de los treinta, prueba suerte en la industria cinematográfica mexicana apenas en proceso de formación y se desempeña nuevamente en la actuación, y más tarde fue asistente de numerosos directores –se diría que prácticamente de todos los del primer cine sonoro mexicano. También fue activista político, tanto dentro del ámbito cinematográfico como en el nacional. Ayudó a la formación el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y fungió como Secretario General de la Sección de Directores; posteriormente como Diputado Federal promulgaría algunas leyes cinematográficas de poca repercusión en la cámara de senadores. Las actividades de cineasta continuaron hasta lograr obras de interés mundial: *Macario* basada en la novela de Traven (1959) y *El gallo de oro* (1964) con argumento de Juan Rulfo, son algunas; ver “Roberto Gavaldón” en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/palmamano.html>, retirado el 20 de agosto de 2003; y *Cien años del cine mexicano* (1896-1996), CD ROM, México, IMCINE, CONACULTA, Universidad de Colima, 1996.

⁷ Entendiendo a la hermenéutica como una disciplina orientada a la interpretación de la forma, a la apropiación de sus significados, a la comprensión de sentido situado entre el cineasta y el espectador de la época, por tanto realizo una interpretación filmica que lleva implícito un modelo de análisis trazado por la hermenéutica del texto cinematográfico y por la teoría del suspenso.

⁸ Recurso al que acude con frecuencia el director en su obra: el caso de *La otra*.

⁹ Mecanismos narrativos y dramáticos, diegéticos e iconográficos, que se activan para obtener un resultado automático de valores morales y estéticos.

¹⁰ También particularidad del ya clásico *Corazón delator* de Edgar Allan Poe.

¹¹ Es el lenguaje de los amantes malditos que remite a un diálogo similar entre Raquel y Antonio en *La diosa arrodillada*.

¹² PD (plano detalle), PP (primer plano), PB (plano de busto), PM (plano medio), PA (plano americano), PT (plano total) PG (plano general) PGL (plano general lejano)