

•@• Meyibó

AÑO 13, NÚM. 25, ENERO-JUNIO DE 2023

Meyibó vocablo de la lengua cochimí, hablada antiguamente en la península de California. El jesuita Miguel del Barco (1706-1790) refiere que los cochimíes la usaban para designar la temporada de pitahayas ("principal cosecha de los indios, excelente fruta, digna de los mayores monarcas") y, por extensión, al tiempo bueno de cosecha o periodo en que el sol es favorable a gratos quehaceres.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
Instituto de Investigaciones Históricas
Tijuana, Baja California, México

SALÓN MÉXICO, UNA FUENTE PARA LA HISTORIA URBANA

Blanca A. Rosas Barrera
El Colegio de México

Salón México fue una película producida por CLASA-Films Mundiales en 1948 y dirigida por Emilio “el Indio” Fernández. Se trata de un melodrama urbano que puede considerarse una ruptura en la producción cinematográfica de Fernández, quien ya había alcanzado la fama y el reconocimiento por su labor en la formación de una “escuela mexicanista” del cine nacional, encargada de enaltecer el ámbito rural.¹ Las críticas negativas a la película, sobre todo las publicadas en la prensa, se relacionan principalmente con el rechazo de la opinión pública a exhibir ante el mundo ciertos aspectos negativos de la cotidianidad urbana mexicana.² En contraste, la aparente popularidad del filme entre los espectadores muestra la influencia

¹ “Mexicanista” es un término que aparece frecuentemente en la prensa mexicana de la década de 1940 para definir un modelo de cine nacionalista, sobre todo el que idealizaba al campo, al mundo indígena, a los charros y a la Revolución mexicana.

² La mayor parte de las críticas a *Salón México* fueron de Vicente Vila en *Jueves del Excelsior* y del reconocido poeta y escritor Efraín Huerta, quien escribía en el *Suplemento de El Nacional*. Ambos periódicos se encontraban entre los más importantes de la Ciudad de México en este periodo.

de un director y actores reconocidos, el poder del género para involucrar al público, así como su identificación con el mundo de los salones de baile y otras diversiones populares distintivas de la capital del país.

A partir de fragmentos de espacios y prácticas reales manipulados por el director y su equipo para lograr una historia conmovedora, se desprenden ideales de la modernización urbana compartidos o rechazados por los espectadores, por la prensa y por el gobierno. En este sentido, el presente texto analiza *Salón México* en su contexto, como una rica fuente de información que pone de manifiesto diferentes perspectivas sobre lo que se creía que era o debía ser la Ciudad de México al iniciar la segunda mitad del siglo XX, sobre sus espacios, formas de vivirlos y sus significados para diversos sectores de la población capitalina.

EMILIO FERNÁNDEZ Y EL CINE MEXICANO

Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), la economía nacional comenzó un proceso de recuperación gracias al otorgamiento de subsidios a empresas mexicanas, entre ellas la casa productora Cinematográfica Latino Americana, S. A. (CLASA), fundada en 1934. El fin del caudillismo dio paso al presidencialismo modernizador y civil, cuyo proyecto de “desarrollo estabilizador”, implementado a partir de 1940, se enfocó en el impulso de la agricultura, la industria, la expansión educativa, de la asistencia social, de las ciudades y de las clases medias.³ En este contexto, el gobierno apostó por el financiamiento de películas sobre temas locales, pues los cortometrajes y documentales no habían logrado rebatir el estereotipo negativo que el cine estadounidense había formado alrededor de México y

³ Álvaro FERNÁNDEZ, *Crimen y suspenso en el cine mexicano. 1946-1955* (México: El Colegio de Michoacán, 2007), pp. 41-45; Julia TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952* (México: El Colegio de México-Imcine, 1998), pp. 43-56.

su Revolución. Asimismo, se procuró que dichas películas se proyectaran en las salas de cine del país por lo menos una vez al mes, una de ellas sería *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, en donde debutó como actor principal Emilio Fernández.⁴

La participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial favoreció el aumento de las exportaciones que dieron una base económica sólida al gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946). Esta bonanza también se expresó en el cine con el aumento de la producción de películas de calidad, dando origen a la llamada época de oro del cine mexicano. Además de producir películas que retomaban la cultura popular, que tuvieron mucho éxito en Latinoamérica, el gobierno federal intervino en el financiamiento y distribución de las cintas. La creación del Banco Cinematográfico (1942) convirtió a CLASA en la casa productora modelo del cine nacionalista, y su fusión con Films Mundiales la fortaleció en 1947.⁵ Sin embargo, la influencia estadounidense fue constante, por medio de apoyos

⁴ A pesar de los esfuerzos de los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles por boicotear las producciones estadounidenses ofensivas con el respaldo de países sudamericanos, sus cortometrajes propagandísticos no tuvieron gran impacto en la promoción de una imagen positiva de México en el extranjero. De esta manera, se apostó por películas como *Revolución* (1932) de Miguel Contreras Torres, cuya fotografía estaría a cargo del novato Gabriel Figueroa; *El compadre Mendoza* (1933), *El prisionero 13* (1933), *Vámonos con Pancho Villa* (1935) y *Allá en el rancho grande* (1936), dirigidas por Fernando de Fuentes. Francisco PEREDO-CASTRO, "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship", en BILTEREYST y VANDE WINKEL (Eds.) *Silencing Cinema. Film censorship around the world* (Estados Unidos: Palgrave-MacMillan, 2013), pp. 64-78; Julia TUÑÓN, *En su propio espejo. Entrevista con Emilio el Indio Fernández* (México: UAM, 1988), pp. 19-27; Pablo YANKELEVICH, "Asesinos, borrachos y bandoleros. El Estado mexicano ante la filmografía estadounidense en Latinoamérica (1919-1928)" *Iberoamericana*, 23 (1999), 40-52.

⁵ TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, pp. 51-56. En la primera mitad de la década de 1940 la producción de películas mexicana rebasó a la de España y Argentina, entrando en abierta competencia con la de Estados Unidos y Europa, cuya producción se redujo considerablemente a causa de la guerra. Emilio GARCÍA RIERA, *Historia documental del cine mexicano 3. 1943-1945* (México: Conaculta-Universidad de Guadalajara, 1992), pp. 7-13.

económicos, tecnológicos, la distribución de película virgen y la llegada de actores y actrices mexicanos que habían trabajado en Hollywood, como Dolores del Río, Lupe Vélez y el propio Emilio Fernández.⁶

“El Indio” dirigió su primer filme en 1941, *La Isla de la Pasión*, seguida de *Soy Puro Mexicano* en 1942 y *Flor Silvestre* en 1943. Esta última, considerada una de las mejores películas del año, le dio a Fernández la fama de “director de primer categoría”, la cual se complementó con el reconocimiento de los protagonistas, Dolores del Río y Pedro Armendáriz, y del “mejor camaramen de nuestra industria”, Gabriel Figueroa.⁷ La fórmula del éxito: un equipo de reconocido talento y temáticas de moda —el mundo rural y la época revolucionaria—, se repitió con *María Candelaria* el mismo año, con *Las Abandonadas* y *Bugambilia* al siguiente (las tres producidas por Films Mundiales).⁸

Mientras la prensa comenzaba a cuestionar la repetición de la trama como una estrategia para asegurar el éxito en taquilla, el reconocimiento extranjero de *María Candelaria* contribuyó a la consolidación del proyecto de cine nacionalista encabezado por Emilio Fernández y sus colaboradores, a los que se sumó

⁶ *Ibíd.*

⁷ “Cinechismes”, *Sucesos para todos*, 14 de septiembre de 1943, p. 76; *El Porvenir*, 29 de noviembre de 1943, p. 8; BLANCO, R., “Cine”, *Mañana*, 4 de septiembre de 1943, p. 83; “Lumiere dice...”, *Jueves del Excelsior*, 29 de abril de 1943, p. 37. A pesar de que la Unión de Periodistas Cinematográficos Mexicanos otorgó el premio a la mejor película de 1943 a *Doña Bárbara* de Fernando de Fuentes, Figueroa se llevó el primer lugar en fotografía y otras notas de la prensa expresaron su admiración por *Flor Silvestre*, además, para el momento de la premiación no se había estrenado *María Candelaria*. GARCÍA RIERA, *Historia documental del cine mexicano*, p. 13.

⁸ TUÑÓN, *En su propio espejo*, pp. 101-104. Magdaleno fue un escritor reconocido que colaboró, a partir de 1935, en diversos proyectos culturales y educativos del gobierno posrevolucionario. Sobre la colaboración de los “cuatro grandes de nuestro cine [...] Lolita del Río, Emilio Fernández, Gabriel Figueroa y Pedro Armendáriz”, en las películas más reconocidas de Fernández, véase HILLOS, C., “Cine”, *Mañana*, 11 de noviembre de 1944, p. 64.

María Félix en 1946 como protagonista de *Enamorada*.⁹ Además de ser un negocio lucrativo, el cine se había convertido en un importante medio de difusión de ideas, educación y legitimación del gobierno posrevolucionario. Aún en la década de 1940 estaba patente el modelo educativo vasconcelista y su proyecto nacionalista basado en la creación de una cultura popular que exaltara al indigenismo, al campo y al mestizaje como contraparte urbana. La relación de artistas e intelectuales con el cine era evidente, el propio Fernández reconocía la influencia del muralismo mexicano en sus películas.¹⁰

Sin embargo, el fin de la guerra frenó el desarrollo de la industria nacional en el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952). A pesar de que el número de películas mexicanas no descendió, según García Riera, su calidad fue decayendo en tanto se buscaba obtener mayores ganancias sin contar con directores ni actores preparados, repitiendo tramas conocidas, exagerando personajes y teatralizando el folklor. Ante una aparente crisis económica de CLASA, las películas de los Estudios Churubusco —fundados por Emilio Azcárraga con financiamiento e influencias estadounidenses— marcaron la transición de las películas de charros a las de temáticas urbanas con la producción de los filmes más destacados de 1946: *Su última aventura* de Gilberto Martínez Solares, *La otra* de Roberto Gavaldón y *Enamorada* de Emilio Fernández, la única que conservó una trama revolucionaria provinciana.¹¹

⁹ *María Candelaria* fue la primera película mexicana en ser galardonada por festivales internacionales como Cannes en 1946 y Locarno en 1947. GARCÍA RIERA, *Historia documental del cine mexicano*, pp. 7-13, 67-69. BLANCO, “Cine”, p. 83.

¹⁰ Roger BARTRA, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano* (México: Grijalbo, 1987); y TUÑÓN, *En su propio espejo*, pp. 63-67. Efraín HUERTA, “El Cine y el paisaje de México”, *Suplemento de El Nacional*, 2 de enero de 1949, p. 31; HEREDIA, “México en Biografías. III. Emilio Fernández, líder de la cinematografía”, *Mañana*, 31 de agosto de 1946, pp. 53-55.

¹¹ Julia MELCHE, “La mujer en el cine mexicano como figura fílmica y realizadora” *Revista de la Universidad de México*, 557 (1997), p. 25. Para sortear

Fernández se mantendría fiel a su estilo en *Las Abandonadas*. A pesar de que fue prohibida unos meses por el Departamento de Censura, al considerarse una crítica negativa del ejército y exponer temas como la prostitución y la pobreza, una vez calmados los ánimos, fue seleccionada para concursar en festivales extranjeros y fue exhibida en Europa junto a otras películas de “el Indio”, como *Flor Silvestre*, *María Candelaria*, *La Perla*, *Bugambilia*, *Enamorada* y *Maclovía*.¹² Asimismo, en el ámbito local, los filmes de Fernández se mantuvieron en los primeros lugares de la crítica periodística y representaron un “éxito arrollador” en taquilla. En el caso de *Río Escondido* (argumento de José Revueltas), no sólo fue la mejor película de 1948, sino que fue elegida como “spot” político, al llevarse el Ariel a “La Película de mayor interés nacional”.¹³

los avatares de la distribución, España, México y Argentina formaron la Unión Cinematográfica de Hispano Americana (UCHA), en apoyo al cine católico de habla hispana, asegurando su distribución en estos países. Emilio GARCÍA RIERA, *Historia documental del cine mexicano 3. 1945-1948* (México: Ediciones Era, 1971), pp. 92-96 y 240-245.

¹² Sobre la polémica en torno a la censura de *Las Abandonadas*, véase GARCÍA RIERA, *Historia documental del cine mexicano*, pp. 111 y 112 y “Noticias”, *Mañana*, 9 de diciembre de 1944, p. 3. Sobre las películas que fueron enviadas a concursos en el extranjero, véase Efraín HUERTA, “Radar Fílmico”, *Suplemento de El Nacional*, 11 de julio de 1947, 6 de agosto de 1947 y 30 de mayo de 1948, p. 9. La censura oficial, influida por agrupaciones católicas y un programa político nacionalista, procuraba que las películas no ofendieran la moral ni mostraran problemas sociales negativos con el fin de reproducir imágenes apropiadas de México ante el público nacional e internacional. PEREDO-CASTRO, “Inquisition Shadows”, pp. 70-74.

¹³ *El Nacional*, 9 de febrero de 1944, p. 3, 27 de marzo de 1949, p. 1; HUERTA, “Radar Fílmico”, *Suplemento de El Nacional*, 29 de agosto de 1947, p. 9. El premio “Ariel” fue creado por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas tras su fundación en julio de 1946, desde la primera edición hubo numerosas nominaciones para *Las Abandonadas* y *Bugambilia*, mientras *Enamorada* y *La Perla* se llevaron los premios principales, salvo el de “La película más mexicana”. GARCÍA RIERA, *Historia documental del cine mexicano*, pp. 114-155, 223-224.

Al finalizar la década de 1940, Emilio Fernández había desarrollado un estilo propio, según la prensa, su trabajo lograba la perfección y pulcritud técnica, y se había colocado como vocero del “mexicanismo” cinematográfico. Aunque se reconocía que sus argumentos no eran muy originales, la crítica creía que lograba “lo que en otras manos hubiera podido ser un cursi esperpento más” pues tenía la “intuición” “para comprender los motivos populares y llevarlos a la pantalla.” No obstante, la tendencia del momento serían los melodramas urbanos, por lo que Fernández se vería obligado a incursionar en dicho género.¹⁴

SALÓN MÉXICO

Con un primer título de *Mujer Mala*, *Salón México* se filmó a finales de 1948 con el argumento de Emilio Fernández, la adaptación de Mauricio Magdaleno, fotografía de Manuel Figueroa y música de Antonio Díaz Conde. El protagónico femenino, Mercedes Gómez, la controversial fichera, estuvo a cargo de la actriz argentina Marga López; el reconocido villano Miguel Inclán representó al policía de crucero Guadalupe López; el “pachuco” Rodolfo Acosta interpretó al “infame” Paco, Roberto Cañedo, al héroe del Escuadrón 201 y Silvia Derbez encarnó al prototipo ideal de feminidad, Beatriz, hermana menor de Mercedes. Se trataba del primer melodrama cabaretero de “el Indio” Fernández, en consonancia con el interés del momento por retratar los bajos fondos urbanos, se inspiró en historias y personajes de vecindad, de cantinas, cabarets y los incómodos temas del vicio y la criminalidad, creando modelos morales

¹⁴ TUÑÓN, *En su propio espejo*, pp. 63-86. R. S. “Estrenos”, *Mañana*, 26 de mayo de 1945, p. 74; Efraín HUERTA, “Antes y después de ‘La Malquerida’”, *Suplemento de El Nacional*, 9 de octubre de 1949, p. 27; HEREDIA, “México en Biografías. III”, pp. 53-55.

tendientes a la reivindicación con un fuerte tono nacionalista. Al igual que otras películas, se basó en una canción y un tema de moda: el “Salón México”, un popular cabaret que en sus mejores años inspiró una famosa sinfonía del compositor estadounidense Aaron Copland (1936).¹⁵

Salón México fue portavoz de un discurso moralista que colocaba a la familia en la base de la unidad nacional, y que daba a la mujer el papel de protectora y educadora de los futuros ciudadanos, la misma que, durante el cardenismo, fue llamada a unirse a la fuerza laboral para ayudar a sostener a la familia y contribuir al desarrollo de su país.¹⁶ La película contrasta dos realidades expresadas en ideales femeninos y masculinos opuestos. Por un lado, Mercedes se ve obligada por su condición de orfandad a trabajar como fichera en el salón de baile, situación que la orilla a la prostitución, al robo y al asesinato. Aunque sus acciones son justificadas por el sacrificio maternal de su moral, honra y destino para que su hermana se eduque, se case y sea una mujer de bien, no consigue la absolución ni siquiera en la promesa de matrimonio del policía Guadalupe. De esta forma mata y muere a manos de Paco, un amante que la ataba al vicio, la hizo cómplice involuntaria del asalto a un banco y terminó por amenazar el futuro de su hermana revelando la doble vida que llevaba. En oposición, Beatriz permanece al

¹⁵ “Salón México” de Copland fue interpretada por la orquesta sinfónica de México en Bellas Artes bajo la dirección de Carlos Chávez, *El Nacional*, 26 de julio de 1939, p. 6; y HUERTA, “Radar Fílmico”, *Suplemento de El Nacional*, 17 de junio de 1948, p. 9. Otras películas que en los años inmediatos emplearon temas musicales de moda como “leitmotiv” de la trama fueron *Hipócrita* (1949) de Miguel Morayta, *Perdida y Coqueta* (1949) de Fernando Rivero, *Viajera* (1951) de Alfonso Patiño Gómez, *Pasionaria* (1951) de Joaquín Pardavé, *Noche de perdición* (1951) de José Díaz Morales, y *La hija del penal* (1949) de Fernando Soler. MELCHE, “La mujer en el cine mexicano”, p. 25.

¹⁶ Engracia LOYO, “De sierva a compañera: la imagen de la mujer en textos y publicaciones oficiales (1920-1940)”, en MELGAR (Comp.), *Persistencia y cambio: acercamientos a la historia de las mujeres en México* (México: El Colegio de México, 2008), pp. 160-176.

resguardo de un ambiente familiar, decente y sano, en un internado para señoritas, del que sale únicamente para casarse con Roberto, hijo de la directora y héroe del Escuadrón 201. Este último, representaba los valores de la educación, heroísmo, patriotismo y honor, ofrecía una carrera, una casa y la seriedad del matrimonio.

Los crímenes de Mercedes se aminoran con la culpa que siente, para Lupe, representante de la ley, quien es otra víctima de un medio adverso y una sociedad corrupta. La película refleja un ambiente de desconfianza en la justicia institucional que aparece ciega y sorda ante el desvalido, una justificación para ejercerla de propia mano. Mercedes se convierte en una santa anónima, una madre que renuncia a todo por amor y recibe el peor castigo, pero se siente premiada por asegurar el futuro de sus hijos. En este sentido, el filme expresaba un claro mensaje de la importancia de educar a la juventud, pues, si la generación adulta se había perdido en los vicios modernos, a las venideras les tocaba retomar las buenas costumbres y sacar adelante al país.

En palabras de Beatriz: “Hay tantas formas de heroísmo, cuántas es capaz de asumir la abnegación humana”, además del de los santos, “escondido y oscuro, el anónimo heroísmo de la madre, que se revuelve abajo, entre la miseria y la desesperación para dar un lugar en el mundo a sus hijos”. Este emotivo discurso es interrumpido por la llegada del Escuadrón 201, ante la admiración de las colegialas del internado los aviones surcan el distintivo cielo mexicano encuadrado por Figueroa. La exaltación del patriotismo se refuerza con imágenes del “grito de independencia” en el zócalo el 15 de septiembre, y con la consiguiente visita de las protagonistas al Museo Nacional. Tanto el zócalo como el palacio nacional, con su simbolismo nacionalista sustentado en la historia de la capital, se presentan como espacios neutros que servirán para enlazar el espacio abierto, arbolado y apenas urbanizado donde se aparece el internado —pues no se refiere una ubicación exacta—, con la

zona roja donde se encontraba el “Salón México”, en la popular colonia Guerrero. De tal manera, los contrastes morales entre personajes se materializan en el espacio, asociando la pureza con un ideal mundo rural y la inmoralidad con aquellos lunares bien conocidos de la mancha urbana.

Unos meses antes de que esta película se comenzara a filmar, la prensa ya estaba al tanto de la trama y del reparto, y le auguraba un gran éxito al considerarla un “comodín” en la mano ganadora de Emilio Fernández para 1949, encabezada por *Maclovía*.¹⁷ A pesar de contar con el mismo equipo de producción y las actuaciones de María Félix y Pedro Armendáriz, esta última no obtuvo el reconocimiento esperado en el festival de Venecia de 1948 y entró al repertorio monotemático que se criticaba a la dupla Fernández-Figueroa, aumentando el interés en *Salón México*.¹⁸

La polémica en torno a este filme arrabalero inició cuando se dio a conocer que la censura oficial le cortó varias escenas, situación que sirvió a los medios para llamar la atención del público. En la radio se anunciaba como “la cinta que recoge el alma de México”, y en los periódicos como retrato del “hampa tenebrosa del México nocturno en una película de grandiosa realidad”, lo que suscitó las primeras críticas expresando que “el alma de México no puede estar en las bajas pasiones de sus habitantes”.¹⁹ Así, el día de su estreno en el cine Orfeón, el

¹⁷ HUERTA, “Radar Fílmico”, *Suplemento de El Nacional*, 8 de septiembre de 1948, p. 9.

¹⁸ “No más campanas de arrebato, no más amores puros e ideales impedidos por un villano enamorado o por un padre recalcitrante. Esa veta ya la agotaron y deben explotar terrenos vírgenes de creación. Que den con nuevos grandes hallazgos, o no, será la evidencia decisiva de su talento en colaboración. Están el Indio y el Gaby, hoy, en una cumbre de la cual descenderán o sobre la que acaso permanezcan: todo depende de lo que rindan en sus próximas, inmediatas ejecuciones.” VICENTE VILA, “Sobre la pantalla”, *Mañana*, 9 de octubre de 1948, pp. 78 y 79.

¹⁹ “Cartelera y Nuestro Cinema”, *El Universal*, 2ª. Sección, 25 de febrero de 1949, pp. 4 y 6.

viernes 25 de febrero de 1949, las grandes expectativas sobre la asistencia del público fueron superadas, recaudando el doble de los 7 000 pesos que se proyectaban, lo mismo el sábado, alcanzando los 32 000 pesos el domingo, con lo que superó a la novedosa versión a color de *Allá en el Rancho Grande*.²⁰ De inmediato, la crítica se dividió entre quienes la calificaron como una buena película, pero para adultos, con “escenas agrias y amargas”, “de desorbitada y tropical lujuria”, acordes a una realidad incómoda pero innegable en el contexto urbano, lo que hacía a otros pronunciarse en su contra.²¹

Efraín Huerta le reprochaba a “el Indio” entrometerse en temas ya bien trabajados por experimentados directores de ciudad como Alejandro Galindo, Julio Bracho, Gilberto Martínez Solares, Juan Orol e Ismael Rodríguez. Al parecer de Huerta, como “turista” que sale de su zona de confort, de sus fórmulas ganadoras, modificó los roles de artistas conocidos con un efecto negativo. Roberto, reconocido “pachuco”, se volvió un criminal, y el villano Inclán, un policía “quijotesco y sentimental”, “un terrón de azúcar que resulta ideal para endulzar el café con piquete en el puesto de la esquina de Pensador Mexicano con Dos

²⁰ Vicente VILA, “Films de la Semana”, *Mañana*, 12 de febrero de 1949, p. 77; VILA, “Sobre la pantalla”, *Mañana*, 19 de febrero de 1949, p. 63; *El Informador*, 12 de febrero de 1949, p. 12; HUERTA, “Radar Fílmico”, *Suplemento de El Nacional*, 26 de febrero de 1949, 1 de marzo de 1949, pp. 9 y 11. Aparentemente la experimentación con el color no había obtenido gran interés en el público, lo que se debía, según Huerta, a que no se habían hecho películas de calidad con esa técnica “comparables a ‘María Candelaria’ o ‘Flor Silvestre’”, además de *Allá en el Rancho Grande*, en ese año sólo se habían exhibido *Mariachi* de Adolfo Fernández y *El Buen Ladrón* de Ismael Rodríguez. Efraín HUERTA, “Close up de Nuestro Cine. Resultados y perspectivas del cine en color”, *Suplemento de El Nacional*, 6 de marzo de 1949, p. 27.

²¹ Efraín HUERTA, “Salón México”, la Nota Roja de la Cinematografía Mexicana”, *Suplemento de El Nacional*, 27 de febrero de 1949, pp. 9 y 11; FARFÁN, I., “Teatro y cine”, *El Dictamen*, 8 de marzo de 1949, p. 4; SALAZAR, “En pocas palabras”, *Jueves del Excelsior*, 10 de marzo de 1949, p. 6.

de Abril”.²² La trama era considerada un plagio de *Las Abandonadas*, el retrato urbano resultaba poco provechoso para Figueroa y, finalmente, en comparación con sus éxitos anteriores y con *Maclovia*, *Salón México* no reflejaba la madurez del consagrado director.²³ En contraste, Rodolfo Acosta y Marga López merecieron un reconocimiento generalizado, e incluso podría decirse que la popularidad de la película les abrió las puertas a mejores trabajos, mientras su proyección como favoritos a los Arieles aumentaba la atención sobre la película.²⁴

Dentro de una extensa producción enfocada en las ganancias, en 1949 sólo destacaron unas cuantas películas de calidad, fenómeno generalizado en la industria fílmica mundial. Aunque *Salón México* tuvo un buen inicio, pronto fue opacada por *El dolor de los hijos* de Miguel Zacarías, *Una familia de tantas* de Alejandro Galindo, por *Pueblerina* y *La malquerida*, con las que Fernández retomó la temática rural. Es interesante el reconocimiento unánime a la película de Galindo, también desarrollada en “barrios lagunilleros, de colonias venidas a menos”, pero con un tono optimista en el que el cardenismo se imponía al porfirismo, se trataba de una crítica a las costumbres burguesas y un llamado a la modernización urbana

²² HUERTA, “Salón México’, la Nota Roja de la Cinematografía Mexicana”, 27 de febrero de 1949, p. 9, “Close up de Nuestro Cine”, 6 de marzo de 1949, p. 11, “De la sala al ‘Salón’”, 24 de abril de 1949, p. 27, *Suplemento de El Nacional*.

²³ Efraín HUERTA, “En torno a la polémica del film ‘Salón México’. Tirios y troyanos coinciden en echar la culpa al indio y no al que lo hizo compadre”, *Suplemento de El Nacional*, 6 de marzo de 1949, p. 9; “Seis meses de cine 1949”, *Mañana*, 16 de julio de 1949, pp. 58 y 59.

²⁴ Marta ELBA, “Cocktail”, *Jueves del Excelsior*, 10 de marzo de 1949, 17 de marzo de 1949, p. 11; Efraín HUERTA, “Radar Fílmico”, *Suplemento de El Nacional*, 2 de marzo de 1949, p. 11; ICAZA hijo, “Marga López sueña con besar a sus padres”, *Jueves del Excelsior*, 31 de marzo de 1949, p. 37; Acosta retomó el papel de “archipachuco” al lado de Ninón Sevilla en *Víctimas del pecado*, el segundo melodrama de cabaret de Emilio Fernández. HUERTA, “Radar Fílmico”, *Suplemento de El Nacional*, 3 de mayo de 1950, p. 9.

en sus aspectos positivos, como un mayor acceso a bienes de consumo.²⁵

Aunque no hay suficientes datos sobre los ingresos de las películas que fueron aclamadas por la crítica en el mismo año, comparativamente, *Salón México* obtuvo mucho mayor atención de la prensa. Además, estuvo en cartelera intermitentemente hasta finales de 1955, mientras que *El dolor de los hijos* y *Una familia de tantas* aparecieron con menos frecuencia hasta 1951.²⁶ Si bien no es posible medir de forma certera la popularidad de una película a partir de estas cifras y tendencias aisladas, la idea puede reforzarse con las referencias de los críticos al impacto de *Salón México* en el espectador capitalino, puesto que las fuentes periodísticas en su mayoría fueron producidas en la Ciudad de México. Incluso podría pensarse que la película pudo despertar mayor interés en el espectador local

²⁵ HUERTA, “Close up del Cine Mexicano”, *Suplemento de El Nacional*, 24 de abril de 1949, p. 27; “Seis meses de cine 1949”, *Mañana*, 16 de julio de 1949, pp. 58 y 59. Las críticas no impidieron que *Salón México* y *Pueblerina* se presentaran en el festival de Cannes de 1948, donde la primera fue premiada por mejor fotografía, y en 1949 *Maclovio* se presentó en el Segundo Festival Cinematográfico Mundial de Bélgica. GARCÍA RIERA, *Historia documental del cine mexicano* (1971), p. 247. “México volvió a ganar otro premio cinematográfico”, *El Nacional*, 11 de julio de 1949, p. 2; Cameraman. “Contemplando a las estrellas”, *El Dictamen*, 17 de julio de 1949, p. 14.

²⁶ “Cartelera cinematográfica”, *El Nacional*, 18 de noviembre de 1950, 3 de marzo de 1951, 5 de agosto de 1951, p. 11, 30 de diciembre de 1955, p. 9; *El Universal*, 4 de diciembre de 1951, p. 12. Incluso se anunció su proyección en cuatro cines de Río de Janeiro entre el 26 de marzo y el 1º de abril de 1951, con una entrada global de \$206, 454.60. HUERTA, “Close up de Nuestro Cine”, *Suplemento de El Nacional*, 29 de abril de 1951, p. 26. Si bien esta información es de periódicos de la capital, la misma tendencia se observa en la cartelera del periódico veracruzano *El Dictamen*, sin embargo, no lo tomo en cuenta porque no tengo la referencia de periódicos de otros estados para valorar la recepción nacional. En el caso de la película de Galindo, aunque se anunció su éxito en la semana del estreno, se reconoció que “pronto descendió a programaciones de segunda”, manteniéndose sólo dos semanas en cartelera, mientras *Salón México* y *El dolor de los hijos* permanecieron tres. “Seis meses de cine 1949”, *Mañana*, 16 de julio de 1949, pp. 58 y 59. María Luisa AMADOR y Jorge AYALA, *Cartelera cinematográfica. (1940-1949)* (México: UNAM, 1982), pp. 340, 342 y 348.

que en el de otras ciudades o regiones por la cercanía que tenía con el escenario representado.

UN MELODRAMA URBANO DE BAILE, MÚSICA Y VIDA NOCTURNA

La Ciudad de México, importante centro político, administrativo, comercial y cultural del país, concentró gran parte del crecimiento demográfico registrado entre 1930 y 1950, sobre todo por el aumento de la migración del campo a las ciudades. El consumo, las actividades de esparcimiento y los espacios donde se realizaban estaban determinados por las posibilidades económicas de cada individuo, representando claros marcadores de diferenciación social.²⁷ Desde la década de 1930, el cine comenzó a tomar ventaja frente a otras diversiones cotidianas, muy por encima de los teatros, toros, palenques, carpas y centros deportivos. Los cines estaban ubicados en zonas céntricas de la ciudad, aunque existían salas exclusivas para las clases altas y medias en dónde se proyectaban películas extranjeras, por lo general el acceso era económico, pues el gobierno y los empresarios de la industria buscaban que fuera accesible a las clases populares, entre las que era más atractivo el cine nacional.²⁸

Tanto el gobierno como los escritores y directores apostaban por el cine como difusor de modelos e ideologías, por ello, buscaban que el público se identificara, adoptara y difundiera

²⁷ Judith de la TORRE, “La Ciudad de México en los albores del siglo XX”, en de los REYES (Coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Volumen 2. Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?* (México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2006), pp. 43-56.

²⁸ Andrea NOBLE, “The Formation of a National Cinema Audience”, en *Mexican National Cinema* (New York: Routledge, 2005), pp. 70-94; TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, pp. 51-63. “Los cines donde hay películas mexicanas están arrastrando gente en forma por demás escandalosamente optimista”, HUERTA, “Radar Fílmico”, *Suplemento de El Nacional*, 1 de marzo de 1949, p. 11.

los mensajes específicos expresados en las películas, sobre todo aquellos educativos y morales. Aunque ir al cine se había convertido en una actividad familiar en la década de 1940, las películas mexicanas buscaban influir sobre todo en el público femenino, pues las mujeres eran sus principales consumidoras. La estudiosa del cine mexicano Julia Tuñón sugiere que las mujeres asistían al cine como medio de evadir el aburrimiento del hogar o admirar los hábitos, vestimentas y peinados de moda de las actrices más reconocidas. Incluso los guionistas consultaban a secretarias y reinas de belleza para complementar a los personajes, y empleaban estrategias como regalar medias para asegurar la asistencia a las premieres.²⁹

Sobre los géneros del cine mexicano, la popularidad del melodrama también se asocia con un público femenino. En este sentido, el objetivo del melodrama era aleccionar, dar el ejemplo, explotar el sufrimiento de los personajes que han actuado mal mostrando las consecuencias ineludiblemente negativas de sus actos. Los protagonistas no tenían personalidad propia, encarnaban virtudes y defectos (contrarios-complementarios), usualmente estaban insertos en un ambiente de pobreza asociado con acciones delictivas y la trama presentaba un triángulo amoroso que sugería la elección entre el bien y el mal.³⁰ Como una tendencia casi general, señala Tuñón, el discurso filmico reafirmaba esquemas tradicionales de comportamiento femenino para salvaguardar la unión familiar. Estas inquietudes se relacionaban con un contexto en el que la vida urbana se

²⁹ TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, pp. 57-69. El fotógrafo Gabriel Figueroa, como parte del comité Pro-Alfabetización iniciado en el gobierno de Ávila Camacho, formuló un proyecto de "educación visual" que hacía del cine un medio de comunicación de masas ideal para la educación de los niños. *Novela de la Pantalla*, 4 de noviembre de 1945, citado por GARCÍA RIERA, *Historia documental del cine mexicano* (1971), pp. 9-10.

³⁰ Álvaro FERNÁNDEZ, "Criminología del cine. Las causas del crimen en el cine mexicano de la «Época de Oro»" *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 21 (2005), pp. 119-124.

modernizaba reformulando el papel de la mujer en la sociedad, lo que se expresaba en el auge del feminismo, la normalización de la unión libre, del trabajo en fábricas y oficinas, de la educación universitaria, de cierta participación política y cultural, del libre ejercicio de la sexualidad, del uso de anticonceptivos y de la negación de la maternidad.³¹

En lo referente a los melodramas de Emilio Fernández, el interés del público era promovido por la prensa incluso antes de comenzar a filmar, y se alimentaba de las polémicas alrededor de la censura, la publicidad y de la promoción de grandes estrellas. Sin embargo, lo que se aprecia en la crítica es que los filmes de “el Indio” cumplían el cometido del género, “deleitar, persuadir o conmover tanto en el lenguaje como en los ademanes de sus personajes”, causar al público una pena tal que despertara su compasión.³² De tal manera, el que el público asistiera al mismo filme más de una vez no sólo era indicativo de su éxito económico, sino que puede relacionarse con el desarrollo de una trama y personajes fáciles de entender y que lograban la identificación de los espectadores con un aspecto concreto o un tema general.³³

Más que “descubrir” el mal, el cine podía legitimar costumbres y actitudes de las que el público ya participaba. Si

³¹ Martha SANTILLÁN, “IV. Posrevolución y participación política. Un ambiente conservador (1924-1953)”, en *De liberales a liberadas. Pensamiento y movilización de las mujeres en la historia de México (1753-1975)* (México: Nueva Alianza, 2014), pp. 185-191. Para 1944, el 72% de las películas mexicanas eran melodramas y 28% comedias, cifra que se invierte para 1951. TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, pp. 288-290.

³² Sobre *Maclovia*, VILA, “Sobre la pantalla”, *Mañana*, 9 de octubre de 1948, pp. 78 y 79; sobre *Las Abandonadas*, R. S., “Estrenos”, *Mañana*, 26 de mayo de 1945, p. 74.

³³ Según Rauch, debemos entender al espectador como partícipe activo en el proceso de significación del discurso fílmico. Stefanie RAUCH, “Understanding the Holocaust through Film. Audience Reception between preconceptions and media effects” *History & Memory*, 30 (2018), 151-188.

consideramos que el impacto de una película en el espectador dependía del nivel de autenticidad que podía atribuirle, el melodrama era capaz de evocar emociones humanas mientras que la temática urbana apelaba a las experiencias de los capitalinos en su ciudad.³⁴ Algunas películas, a pesar de la censura, llegaron a reflejar problemáticas que se estaban desarrollando en las ciudades mexicanas modernas. En el caso de *Una familia de tantas*, Galindo desafió las convenciones morales retratando a un personaje femenino que alcanza la felicidad reafirmando su individualidad y autonomía con el abandono de su compromiso y su familia por un amigo. Aunque esta película tenía una trama original bastante liberal, motivo de los elogios de la crítica, hay que reconocer que se trataba de un mensaje más significativo para las clases medias y altas, mientras que en el caso de *Las Abandonadas* y *Salón México* se trataba de mostrar la pobreza y los bajos fondos de la ciudad, temas que interesaban a todos e involucraban a muchos.³⁵

Un segundo punto relacionado con la popularidad de un filme se encuentra en la atracción del público por lo prohibido o desagradable. Sobre la polémica censura de *Salón México*, Efraín Huerta expresaba que: “El público, juez supremo por vicio y por antonomasia, ha gustado morbosamente la calidad de

³⁴ RAUCH, “Understanding the Holocaust through Film”, pp. 151-188. Según Tuñón, “El cine, en el México de los años cuarenta, debe entenderse como una manifestación de la cultura popular. Aparentemente los públicos reinterpretan selectivamente los contenidos que ofrece la pantalla para hacer que coincidan con sus esquemas básicos, pero también al ver planteados en pantalla sus propios esquemas, éstos se reafirman: al verlos en luces y sombras, se legitiman”. TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, p. 30.

³⁵ MELCHE, “La mujer en el cine mexicano”, pp. 24-27. “En ‘Las Abandonadas’, Fernández ofreció al público el problema moral de la mujer despreciada. Dolores del Río demuestra, con su actuación, que el orgullo familiar ofendido no es motivo suficiente ni ante los ojos de Dios, ni ante las leyes del hombre, para que un padre abandone sus hijas a las burlas del mundo: el perdón es de Dios y de las grandes almas.” HEREDIA, “México en Biografías. III.”

la película”, y se preguntaba: “¿entenderá el grueso del público lo que es una obra de arte frustrada?”³⁶ Negando a las masas un criterio artístico, el crítico sugería una relación muy particular del espectador con el cine, más que considerarlo como una representación, aparentemente el público llegaba a pensar que se trataba del retrato fiel de una realidad que le era tan cercana, la de los cabarets, y a la vez tan lejana, la de la vida íntima de las ficheras, lo que debía propiciar una actitud crítica ante los temas tratados. Así, Huerta terminaba con la siguiente recomendación: “Vea usted *Salón México*; pero no olvide que el cine es ficción pura.”³⁷

Salón México fue filmada en las calles de una ciudad real pero dirigida “desde un carro de radiopatrullas y bajo la vigilancia de todo el cuerpo policiaco”. Era la representación de una historia digna de la nota roja.³⁸

Con esta película Emilio Fernández nos dio un film distinto en lo que cabe a sus acostumbrados de indios y de procesiones, enfocando la acción de sus personajes en uno de los más dramáticos escenarios de la vida real, donde la perversión de las costumbres, la miseria, la prostitución y las dificultades sociales buscan un momentáneo olvido con la música afrocubana y con el alcohol. “Salón México” nos presenta uno de los más amargos perfiles de nuestra vida capitalina y por eso logra estrujar y conmover. Esta cronista, que alguna vez fue Trabajadora Social, conoció de muchos casos dolorosos y brutales, gestados precisamente en el ambiente del “Salón México” que por desgracia no es únicamente el título de una cinta

³⁶ HUERTA, “En torno a la polémica del film “Salón México”. Tirios y troyanos coinciden en echar la culpa al indio y no al que lo hizo compadre”, *Suplemento de El Nacional*, 6 de marzo de 1949, p. 9.

³⁷ HUERTA, “Salón México”, *Suplemento de El Nacional*, 6 de marzo de 1949, p. 27. Sobre el nivel de autenticidad de un film en relación con el desarrollo de una actitud crítica del espectador, véase RAUCH, “Understanding the Holocaust through Film”, pp. 151-188.

³⁸ HUERTA, “Salón México”, la Nota Roja de la Cinematografía Mexicana”, pp. 9 y 11.

cinematográfica sino el nombre de un lugar donde la depravación toca el último peldaño.³⁹

En la Ciudad de México era patente el problema de la pobreza, la marginalidad, la proliferación de vicios y delitos en los bajos fondos, fuente inagotable de información para la nota roja que a su vez inspiraba la ambientación de los guiones cinematográficos.⁴⁰ Sin embargo, el cine de cabaret y la prensa no precisamente reflejaban el aumento de la criminalidad, sino la preocupación del gobierno y la opinión pública sobre el impacto de la modernización de la sociedad urbana, en especial sobre el sector femenino. Desde la década de 1930, la opinión pública y los funcionarios del gobierno consideraban que el acceso de las mujeres al mundo del trabajo asalariado sólo servía para hacerlas consumidoras irresponsables, superficiales y vanidosas, reacias al matrimonio y proclives a diversiones inmorales y amistades ilícitas en los salones de baile y cabarets que florecieron en la ciudad en este periodo.⁴¹

³⁹ FARFÁN, “Teatro y cine”, *El Dictamen*, 8 de marzo de 1949, p. 4.

⁴⁰ Como aquella que anunciaba: “Depravado ‘cinturita’ detenido por tratante de blancas” que contaba la historia de José Miranda Gutiérrez de 18 años, presentado al tribunal de menores por su padre para evitar que siguiera “enfangando su vida al lado de una mujer a la que sedujo primero y luego obligó a dedicarse a la vida galante”, María de Cruz García Martínez de 21 años, a la que conoció en el “Salón México”; *El Nacional*, 1 de enero de 1941, p. 9. En este sentido, la nota roja, muy popular en México desde principios del siglo XX, era parte importante del conocimiento del público sobre la vida nocturna en la Ciudad de México, lo que debió darle un mayor sentido de autenticidad al filme. RAUCH, “Understanding the Holocaust through Film”, pp. 151-188.

⁴¹ Sobre el estigma de la mujer trabajadora en la década de 1930 véase Susie PORTER, “Empleadas públicas: normas de feminidad, espacios burocráticos e identidad de la clase media en México durante la década de 1930” *Signos Históricos*, 11 (2004), 41-63. Sobre los salones de baile: Amparo SEVILLA, “Los salones de baile: espacios de ritualización urbana”, en *Cultura y comunicación en la Ciudad de México. La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios. Segunda parte* (México: UAM-Iztapalapa, 1998), pp. 228 y 229.

Emma dice que desde el veinticinco de diciembre del año pasado está esperando la Noche Buena de éste. Que piensa como entonces, bailar mucho y divertirse, para lo cual se ha mandado hacer un vestido nuevo. Le dirá a Arturo, uno de sus amigos, que la lleve. Si Arturo no acepta, se irá con López o con Luis y Carlos, que ya la invitaron para el Coahuila. De no hacer Emma lo que ha planeado, buscará ir a alguna parte donde se baile, charle, luzca su traje amarillo con camelia roja. Se peinará de tal modo, se compondrá las manos, las cejas, comprará tal perfume, verá a la modista, y como es de absoluta necesidad que posea unas medias finas las tomará en abonos que Marcos “el inglés” le cobrará obstinadamente.

[...] Cuando vemos a Paula, lleva una falda muy ajustada, arriba de la rodilla. Su cara, muy morena, va matizada con los colores tropicales más vivos, desde el morado, verde en los ojos hasta el rojo subido en las mejillas. Paula va alegre. La acompaña Julia, otra obrera. Dicen que la Noche Buena la pasarán en el salón México, bailando. Se van a comprar en la Lagunilla un vestido de tela espejo, collar y aretes. El medio sueldo que les dan ese día porque no trabajan, les alcanzará para ir también a los puestos que antes eran de la Alameda. Dicen que en el baile encontrarán a Salvador y Porfirio.

[...] Y todas las mujeres que trabajan, con más o menos posibilidades de diversión, esperan la Noche Buena que traerá de todas maneras un recuerdo.⁴²

Ya fuera en la colonia Roma o en la Guerrero, la modernización urbana amenazaba la buena moral que por naturaleza debía definir a la mujer. La censura de modas que estaban convirtiéndose en costumbres sería constante en la prensa, lo cual pudo muy bien contribuir a unificar los altos y los bajos fondos en una idea de ciudad que representaba males latentes que debían vigilarse y prevenirse.

En este sentido, el último elemento que explica la popularidad de *Salón México* es el de la nostalgia. La década de 1930

⁴² VARGAS, “Vísperas de Navidad”, *El Nacional*, 23 de diciembre de 1931, p. 6.

marcó el auge de los salones, academias de baile y cabarets, promocionados por la prensa, la radio y hasta por avionetas, en donde se tocaban los ritmos de moda y aparecieron las mujeres que intercambiaban fichas por piezas de baile. El “Salón México” no sólo fue uno de los recintos precursores de esta moda urbana, sino que, bajo la administración de la Compañía Mexicana de Espectáculos, formó la Federación de Baile de la República mexicana encargada de organizar campeonatos nacionales a partir de 1936. Además, el México era famoso por sus posadas en las cuales los peregrinos eran interpretados por los parroquianos y se paseaban en una burra.⁴³

La aparición de un reglamento para establecimientos nocturnos en 1944 propició la decadencia de los cabarets y salones de baile, principalmente porque aumentó las medidas de control sobre el consumo de alcohol. Así, en el año de estreno de *Salón México*, la prensa aseguraba que dichos establecimientos tenían cada vez menos asistentes, con excepción de los turistas. En tal sentido, el filme no sólo evocaba los vicios más criticados de los salones de baile durante su apogeo, sino las diversiones que cautivaron a los asistentes en su momento, como fueron los concursos de baile y las posadas, mientras que, cautelosamente, pasó por alto su distintivo desfile de homosexuales realizado para celebrar el carnaval.⁴⁴

CONSIDERACIONES FINALES

Mientras algunos mexicanos aprendieron a bailar por influencia de los musicales de la Metro Golden Meyer protagonizados por Fred Astaire, el cine mexicano reinterpretó los ritmos y la vida nocturna local destacando los aspectos que despertaban

⁴³ SEVILLA, “Los salones de baile”, p. 230.

⁴⁴ VILA, “Permanencia voluntaria”, *Mañana*, 21 de agosto de 1948, p. 60, y “Luces de colores”, *Jueves del Excelsior*, 17 de febrero de 1949, p. 8.

más interés: la sensualidad de la música latina, el crimen de nota roja y los amores frustrados. Algunos empresarios de los salones de baile afirman que *Salón México* contribuyó en gran medida “a la estigmatización negativa” de estos espacios al asociarlos con problemas sociales como el alcoholismo y la prostitución, estigma en el que se basó también la cruzada del regente de la ciudad, Ernesto Peralta Uruchurtu, contra las diversiones nocturnas y las costumbres inmorales.⁴⁵ En la década de 1950 el gobierno del Distrito Federal no sólo prohibió piropos, besos en la vía pública y desnudos en las películas, sino que limitó los horarios y el consumo de alcohol en cabarets y cantinas, cerrando los que no respetaban la reglamentación vigente.⁴⁶

El rechazo de *Salón México* por la prensa se asocia con la lucha de las autoridades por combatir modas que consideraban inmorales, sobre todo aquellas que se contraponían al ideal femenino y rebasaban las fronteras sociales afectando a una ciudad concebida de manera integral. El propio Emilio Fernández no la reconocía como una de sus obras principales, lo que puede interpretarse como un rechazo a exhibir prácticas urbanas negativas como representativas de la mexicanidad. En contraste, como melodrama, conmovió al público, llamó su atención sobre los detalles escandalosos de la vida del arrabal, le recordó diversiones y costumbres que estaban en extinción, en resumen, contribuyó a consolidar la estigmatización de espacios y actividades de esparcimiento populares.

El análisis de esta película sugiere que las formas de vivir y pensar la ciudad dependían de las experiencias de cada

⁴⁵ Testimonios de Raúl Calderón, reconocido bailarín en el ámbito de los salones desde 1937, y Alejandro Jara, dueño de un cabaret desde la década de 1940, tomado de SEVILLA, “Los salones de baile”, pp. 231-238.

⁴⁶ FERNÁNDEZ, *Crimen y suspenso en el cine mexicano*, pp. 41-54; Martha SANTILLÁN, “Mujeres delincuentes e imaginarios. Criminología, cine y nota roja en México, 1940-1950” *Varia Historia*, 62 (2017), pp. 389-418; y TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra*, pp. 43-56.

individuo, de los proyectos políticos encaminados al control de sus espacios y de las prácticas sociales de sus habitantes, pero también de la influencia de los medios de comunicación de masas, de la prensa, del cine y la televisión. A su vez, los discursos sobre lo urbano se enriquecían del dinamismo propio de la ciudad, de su complejidad, sus contrastes y posibilidades.