

La transgresión de la realidad. Reflexiones sobre el cine mexicano violento de los ochenta

MONTSERRAT ALGARABEL¹

Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)

Resumen

Este ensayo es una aproximación a la historiografía de la *transgresión filmica* en México durante los años ochenta del siglo XX y explora la problemática *representación de la realidad* en las historias y protagonistas de cinco películas mexicanas etiquetadas como *violentas e hiperviolentas* mediante la reconstrucción de su lectura por críticos y supervisores de cine y la revisión del contexto de realización, exhibición y recepción: *el sexenio de la renovación moral* (Miguel de la Madrid, 1982–1988).

Palabras clave: transgresión filmica, cine mexicano violento, sexenio de la renovación moral, supervisión cinematográfica, crítica de cine, representación, verosimilitud, moralidad.

Abstract

This essay is an approach into the historiography of *cinematic transgression* in Mexico during the 20th century 80s and it explores the troublesome *representation of reality* in the stories and main characters of five Mexican films labelled as *violent or hyper violent* through reconstructing their interpretation by film critics and supervisors and reviewing their production, exhibition, and reception context: Miguel de la Madrid's term in office (1982–1988), *the presidency of moral renovation*.

Keywords: cinematic transgression, Mexican violent cinema, presidency of moral renovation, film supervision, film critique, representation, verosimilitude, morality.

¹ Este ensayo es producto de la estancia posdoctoral de investigación que realicé entre 2012 y 2014 en el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, la cual fue financiada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Agradezco al Dr. Bernd Hausberger y al Dr. Guillermo Zermeño por su ayuda y comentarios.

A manera de introducción: cine y transgresión

[...] no sólo percibimos el mundo como individuos, sino que lo hacemos de manera colectiva, lo que supedita nuestra percepción a una forma que está determinada por la época [...] Las imágenes vistas están sujetas irremisiblemente a nuestra censura personal.
(Hans Belting, *Antropología de la imagen*)

El presente ensayo resulta una primera aproximación en el proyecto de construir una historiografía de la transgresión fílmica en México durante los años ochenta del siglo XX. Dos preguntas centrales animan este proyecto: ¿qué se puede catalogar como *transgresor*, *violento* o *inmoral* en el discurso que despliega el cine de ficción? ¿Desde qué perspectivas se emplean estos calificativos y qué argumentos se esgrimen para sustentarlos?

Una respuesta inicial, de carácter teórico, encuentra que la transgresión está enraizada en la lectura específica de textos concretos –películas en este caso- en tanto representaciones *indeseables*, “una categoría bajo la cual”, de acuerdo con el escritor J.M. Coetzee, “en forma incómoda e incluso fortuita [se] asimilan lo subversivo (lo políticamente indeseable) y lo repugnante (lo moralmente indeseable).”² Siguiendo a Román Gubern, la transgresión de la imagen visual y, por extensión, de las imágenes en movimiento, se entiende en términos formales o estilísticos -cuando el empleo del lenguaje cinematográfico trastoca cánones estéticos, técnicos o genéricos y se presenta una ruptura en los “hábitos perceptivos” de los espectadores- y en términos semánticos -cuando el contenido de una cinta “puede ofender la imaginación (y las convicciones) de su observador.”³

De tal suerte, la emergencia de la transgresión en el terreno del cine de ficción apunta hacia una interpretación que le adjudica todo tipo de excesos y/o carencias a una película en la historia que cuenta, en la manera como lo hace y, a veces, en las intenciones que se le imputan a los realizadores sobre los objetivos de su obra. Una evaluación de la función social del cine entra en escena: la transgresión fílmica también implica la percepción de que el *deber ser* del cine -su misión, su cometido, su utilidad- ha sido quebrantado. Cuando un espectador se siente interpelado al ver un filme y advierte que éste, de alguna u otra forma, perturba su moralidad o creencias, vulnera ciertos valores socialmente compartidos, contradice su conocimiento de hechos históricos o su noción de la realidad misma y/o daña sus intereses, emerge la transgresión fílmica. Así, ésta sólo tiene sentido en contextos de lectura específicos y comporta distintos contenidos y significados: una película será etiquetada como transgresora en función del espectador que la interpreta, del cuándo y el dónde de su lectura y de los juicios que emite para justificar la transgresión percibida.

A lo largo de la década de los ochenta del siglo XX en México prosperó un tipo de cine de ficción que supuso un acercamiento particular a la realidad política y social del país y que levantó polémica. Este cine industrial de producción privada llamado *violento* -e incluso *hiperviolento*- se mantuvo constantemente en carteleras, logró excelentes entradas en taquilla y consolidó la popularidad de sus actores protagónicos, entre los que destacan Mario Almada, Valentín Trujillo y Juan Valentín. Con respecto a las convenciones de género, las películas violentas e hiperviolentas son, por lo general, *thrillers* policíacos (algunas con tintes de *western*) o cintas de acción y su

² Coetzee, 1996: vii.

³ Gubern, 2004: 12.

representación detallada de diversas manifestaciones de la violencia resulta gráfica, cruda y descarnada, en ocasiones cercana a lo *gore*.

Según Emilio García Riera, las cintas violentas de los ochenta estaban emparentadas con el naciente *cine lépero*, es decir, “el arrabalero, populachero y alburero de ficheras, encueradas y ‘palabrotas’”,⁴ dada su explotación de ambientes, personajes y jerga característicos de los denominados “barrios bravos”. Así, el sexo y el desnudo, la violencia variopinta y la economía en crisis, en palabras de Jorge Ayala Blanco, se erigieron como la “nueva Santísima Trinidad taquillera”⁵ de la producción filmica privada.

El cine violento e hiperviolento inspiraba sus tramas en las historias que el “periodismo de sangre” publicaba en diarios y semanarios, las cuales se ficcionalizaban, condensaban o fragmentaban para trasladarlas al lenguaje filmico. Dichas tramas hablaban de corrupción, pobreza, adicciones, pandillerismo, marginación y criminalidad, y generalmente estaban situadas en contextos urbanos. En suma y de acuerdo con Gustavo García y José Felipe Coria:

*La hiperviolencia cinematográfica [...] expresaba mediante sus denuncias inconscientes lo oculto tras la nota policiaca: las entrañas de los conflictos sociales urbanos y la inseguridad desatada por toda clase de criminales, policías incluidos [...] ya sea que partiese de hechos reales aislados, de la nota roja más intensa o de la esencia de circunstancias que impide denunciar el hecho en sí con claridad, más no de representarlo en pantalla debido a sus elementos ocultos, exhibía la podredumbre de los cuerpos policiacos, el auge del narcotráfico en pueblos y ciudades, la corrupción de todo el sistema y el recurso de la justicia por mano propia. México en su totalidad no tenía ley alguna; era la guerra.*⁶

Parte de la importancia del cine violento e hiperviolento durante la década de los ochenta consistió en que éste fue sostén fundamental no sólo para la industria filmica privada en México, sino también para la cinematografía nacional en su conjunto. El Estado -lejos ya de la centralidad que tuvo como financiador de cine de los años cuarenta a los setenta- únicamente produjo 34 películas entre 1983 y 1988,⁷ mientras que las productoras privadas realizaron 366 películas durante esos mismos años, de las cuales 139 entraron en el rubro del cine violento, es decir, poco más de una tercera parte del total.⁸ La realización filmica del Estado llegaría al tope de su producción con 14 películas en 1991, para después tocar fondo en 1994, año en que se realizaron sólo 3 cintas con financiamiento estatal,⁹ mientras que la producción de cine violento se incrementaría hacia inicios de los noventa: entre 1989 y 1993 se produjeron 146 películas violentas con recursos privados.¹⁰

Aunque el cine violento resultó exitoso comercialmente y muy popular entre su amplio público, infinidad de objeciones referidas a los temas que dicho cine abordaba y a la forma como lo hacía se hicieron presentes en la prensa escrita de la época, al igual que en los informes de supervisión emitidos por la Dirección de Cinematografía (dependiente de la Secretaría de Gobernación), los cuales eran instrumento

⁴ García Riera, 1998: 342.

⁵ Ayala Blanco, 1991: 137.

⁶ García y Coria, 1997: 67-68.

⁷ García Riera, 1998: 331.

⁸ García Riera, 1998: 342.

⁹ García Riera, 1998: 356.

¹⁰ García Riera, 1998: 376.

indispensable para clasificar filmes y permitir oficialmente su exhibición comercial (o no permitirla).¹¹ La gran mayoría de los supervisores cinematográficos, críticos de cine, periodistas y escritores que evaluaron películas violentas las caracterizaron como *ofensivas*, *repugnantes* e *inmorales* dada su pobre y desafortunada realización en términos narrativos, estéticos, técnicos e, incluso, ideológicos.

Títulos como *Cazador de asesinos* (José Luis Urquieta, 1981), *Lo negro del Negro* (Benjamín Escamilla Espinosa y Ángel Rodríguez Vázquez, 1984), *Policía de narcóticos* (Gilberto de Anda, 1985), *Masacre en el Río Tula* (Ismael Rodríguez Jr., 1985), *Intrépidos punks* (Francisco Guerrero, 1986) y su secuela *La venganza de los punks* (Damián Acosta Esparza, 1987) fueron vilipendiados en la lectura tanto de la supervisión como de la crítica de cine, ya que se consideró que su discurso -calificado de *pernicioso* y *escandaloso*- tenía por única finalidad incrementar ganancias al explotar la miseria humana en todas sus expresiones.

A decir de estas lecturas, el cine violento e hiperviolento retorció la “verdad” de los hechos históricos que relataba, además de falsear la “realidad” de los fenómenos sociales que abordaba, por lo cual fue tachado de *manipulador* y *tremendista*. De igual forma, el discurso de estas películas transgredía los marcos de referencia de algunos lectores con respecto a lo que éstos suponían era la tarea primordial del cine -educar a su público- y, a veces, dicho discurso también transgredía las propias concepciones de sus espectadores sobre lo que “en verdad” era el país: desde estas interpretaciones, pues, el cine violento constituía una *transgresión de la realidad*.

En reacción a tales descalificaciones, varios realizadores, productores, actores y guionistas de filmes violentos e hiperviolentos defendieron la visión que sus películas proponían acerca del México de los ochenta mediante entrevistas y reportajes publicados en la prensa escrita. Su premisa central era que el cine violento buscaba hacer visibles las problemáticas políticas, económicas y sociales del país y exhibir lo que, a su juicio, resultaban vicios, fallas y defectos no sólo del sistema político mexicano, sino de la sociedad en su conjunto. Por ello, argumentaban que sus películas eran de “crítica y denuncia” al cumplir con la tarea fundamental del cine: informar e ilustrar a las audiencias acerca de cuestiones torales para la vida nacional.

Surgió entonces una tensión entre el contenido del cine de ficción -al igual que su tratamiento audiovisual- y las ideas, más bien normativas, sobre la realidad del país y sobre el papel del propio cine con relación a ésta. ¿Qué discursos construyen los filmes violentos en torno a “la realidad mexicana” y cómo se interpretan tales discursos? Para responder a dicha pregunta, este ensayo explora la representación de lo real en cinco películas violentas e hiperviolentas y su interpretación a través de dos apartados: el primero revisa brevemente el momento histórico de su realización, que coincide las más de las veces con el de su exhibición y lectura: el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado (1982 – 1988), y el segundo reflexiona sobre las historias y los protagonistas de las cintas seleccionadas, al tiempo que reconstruye las lecturas que de ellas hicieron supervisores, críticos de cine y otros actores del medio cinematográfico en México.

¹¹ Durante los años ochenta en México, la lectura de películas que la supervisión cinematográfica realizaba tenía un carácter normativo dado que posibilitaba o imposibilitaba su proyección pública. Los supervisores cinematográficos estaban facultados por ley para censurar películas, ya fuera imponiendo cortes, sugiriendo modificaciones a guiones y filmes ya terminados o prohibiendo cintas en su totalidad, práctica conocida como *enlatamiento*. La publicación de la nueva Ley Federal de Cinematografía de 1992 abrogó los artículos de la anterior Ley de la Industria Cinematográfica (promulgada en 1949 y cuyo Reglamento se publicó en 1952) que habían permitido el ejercicio oficial de la censura filmica, por lo cual éste desapareció, al menos formalmente, en el ámbito del Estado.

El sexenio de la renovación moral (1982-1988): contexto de producción, exhibición y recepción del cine violento

En diciembre de 1982 Miguel de la Madrid Hurtado del Partido Revolucionario Institucional (PRI) asume la presidencia de México. Su sexenio, el de la *renovación moral*, instauro formalmente el neoliberalismo a la luz del fracaso rotundo del desarrollo estabilizador. De la Madrid recibió un país en quiebra, consumidas ya las promesas de las administraciones priístas anteriores, las del progreso económico y la apertura democrática que buscara el populismo de Luis Echeverría Álvarez (1970 – 1976) y tras las continuas devaluaciones del peso y el efímero *boom* petrolero a finales del mandato de José López Portillo y Pacheco (1976 – 1982).

México requería medidas urgentes: el nuevo mandatario “debía poner orden en el gobierno, apaciguar la división entre la sociedad, evitar que la protesta social estallara y conservar el orden constitucional.”¹² Las memorias de De la Madrid dan cuenta de su sensación sobre el dramático estado del país al inicio de su gestión: continuas referencias “al caos” y “la debacle” manifiestan que el presidente “creía posible que se terminara la estabilidad y se viniera abajo el sistema político.”¹³ De la Madrid justificó este indispensable *cambio de rumbo* “como la única opción para evitar que ‘la Patria se nos deshaga entre las manos’”¹⁴ e imprimió un carácter impostergable a las duras medidas que tomó para estabilizar la economía, las cuales no fueron bien recibidas entre amplios sectores de la población mexicana.

La ética de trabajo y la austeridad personal que pregonaba el presidente se convirtieron en línea política: la *renovación moral*, una de sus tesis centrales de campaña, lógica tras su discurso y asiento de varias transformaciones legales, supuso un combate formal al nepotismo y al dispendio oficial de recursos durante su administración. A pesar de la vaguedad del término,

*[...] la moral a que la renovación propuesta se refiere no es más que lo que el gobierno puede regular en materia de corrupción e ineficiencia de funcionarios y empleados a su cargo [...] Proponer una renovación como la que el nuevo régimen iniciaba implicó [...] una aceptación tácita, y a veces explícita, de que las prácticas que se trata de corregir eran cosa común.*¹⁵

De la Madrid apeló por una *moral social* referida a la implementación del *derecho* y clarificó que “no corresponde al Estado tutelar la moralidad personal”, aunque sí le correspondía combatir la “inmoralidad social”. “Si la renovación moral de la sociedad que ordena el pueblo de México ha de cumplirse”, declaró el mandatario, “hay que empezar renovando las leyes e instituciones que tutelan la realización de nuestros valores nacionales.”¹⁶ De tal suerte, el proyecto moralizador del presidente no contemplaba procesar a todos los presuntos responsables de corrupción en administraciones pasadas -en aquella de López Portillo, por ejemplo- sino distanciarse de éste, su antecesor inmediato, y de los excesos en su gobierno, al tiempo de construir un ambiente de credibilidad y confianza para su propio sexenio, creando la promesa de una moralidad compartida que legitimara la institucionalidad en el presente y, sobre todo, a futuro.

¹² Síntesis del Gobierno de Miguel de la Madrid.

¹³ Collado, 2011: 154.

¹⁴ Collado, 2011: 162.

¹⁵ Crónica del Sexenio 1982-1986, Primer Año.

¹⁶ Fundamentos de la Renovación Moral.

Las transformaciones neoliberales en materia económica que se implementaron durante el mandato de De la Madrid también afectaron al cine: éste transitó de ser el proyecto cultural oficial del echeverrismo y el monopolio familiar del lopezportillismo a ser posesión de productores, distribuidores y exhibidores privados, en un inicio mexicanos. La desestructuración del complejo andamiaje estatal de la industria filmica - iniciada en la administración delamadridista y que culminaría durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988 - 1994)- liquidó, privatizó y/o desapareció estudios y laboratorios de cine, al igual que compañías productoras y distribuidoras y cadenas de exhibición del Estado, en función de que la cinematografía ya no era considerada como empresa estratégica ni prioritaria para la economía mexicana.

Así, las llamas del incendio de la Cineteca Nacional en la Ciudad de México - ocurrido el 24 de marzo de 1982, a finales del sexenio de López Portillo, y cuya averiguación oficial nunca explicó cabalmente las causas del siniestro- parecieron augurar la paulatina desaparición de la industria cinematográfica del país que en los años ochenta viviría sus últimos momentos de apogeo gracias a la producción privada, previo a su virtual desaparición hacia mediados de los noventa. Las cenizas que quedaron del registro filmico y documental del cine mexicano también visibilizaron algunos de los problemas estructurales del Estado: la corrupción a distintos niveles de gobierno, la discrecionalidad en el uso de recursos, el patrimonialismo en el manejo de los acervos públicos, la ineficiencia en la investigación policial y la impunidad en la procuración de justicia.

La imagen mediática de unidad y cohesión a la que apeló De la Madrid durante su mandato -y, especialmente, en momentos de tensión como los que se vivieron tras el devastador sismo que azotó al Distrito Federal el 19 de septiembre de 1985- se vio mermada por ciertos sectores periodísticos que señalaban, precisamente, las asignaturas pendientes del sexenio en varias materias como el efectivo combate al crimen y la rendición de cuentas. En este sentido, a De la Madrid:

*[...] le inquietaban las notas sobre la inseguridad que privaba en el país [...] las cuales, de acuerdo a su opinión, habían creado una histeria colectiva [...] Las informaciones se referían a secuestros, crímenes y hurtos, en algunos de los cuales estuvieron implicados policías y ex policías de todo el país [...] La brutalidad policiaca y los excesos de los cuerpos encargados de perseguir a la delincuencia eran habituales. La Procuradora General de Justicia del Distrito Federal, Victoria Adato de Ibarra, encarceló a 350 judiciales corruptos, pero no pudo sobrevivir al escándalo derivado del hallazgo de seis cadáveres de colombianos con huellas de tortura entre los escombros de las instalaciones de esa institución después del terremoto del 85.*¹⁷

Tal como sucediera con el incendio de la Cineteca, los estragos del sismo volvieron a situar en el vértice de la visibilidad pública algunas de las realidades que la renovación moral buscaba combatir, pero que, paradójicamente, también prefería mantener ocultas. En este sentido, la prensa escrita, la radio y la televisión, en tanto medios masivos de comunicación, debían informar sobre los logros del gobierno en materia económica y no criticar la labor presidencial, ni tampoco abordar situaciones que la administración delamadridista había catalogado como problemáticas tanto en el quehacer del propio gobierno como en las dinámicas sociales y políticas.

¹⁷ Collado, 2011: 165-166.

Aunque la renovación moral nunca demandó expresamente el control de los medios -el cine entre ellos- como estrategia para llevar a cabo sus objetivos, sí consideró a éstos potenciales aliados en su cruzada moralizadora debido a su alcance y al supuesto de que, efectiva y definitivamente, modelaban las conductas individuales y construían los imaginarios colectivos:

*La renovación moral exige que el Estado asuma [una responsabilidad central:] utilizar todos los medios a su alcance para que la sociedad, en especial la niñez y la juventud, refuercen su formación en los valores nacionales fundamentales y en las responsabilidades individuales y sociales que ellos imponen.*¹⁸

El cine se consideraba entonces como una herramienta excepcional para educar a todo tipo de menores de edad, para aleccionar a las masas y afianzar los valores tradicionales y la ideología partidista del prisma, así como para difundir su versión oficial de acontecimientos diversos y de la historia de México en su conjunto. En cuanto arte, el cine debía elevar el espíritu humano. Ya fueran un producto industrial o una obra de autor, las películas de ficción tenían por cometido principal ser *reflejo fiel de la realidad* y, consecuentemente, se evaluaban en términos de *verosimilitud*, de cuán apegadas o alejadas se encontraban de incontables nociones de lo real, asentadas éstas, la mayoría de las veces, en expectativas idealizadas más que en la problemática facticidad empírica. Aquello denominado como “realidad”, aunque huidiza, inabarcable y multiforme, resultaba la medida quintaesencial para la interpretación y evaluación del cine, incluso para su “adecuada” realización.

Variaciones sobre los mismos temas: las historias y los protagonistas del cine violento

Lo que caracteriza al escalofrío hiperviolento del cine mexicano es querer ir siempre más allá de lo permitido y de la racionalidad misma.
(Jorge Ayala Blanco, *La disolvencia del cine mexicano*)

Ante la imposibilidad de referirse, con cierto grado de profundidad, a la totalidad de la producción privada de cine mexicano violento e hiperviolento en la década de los ochenta, he optado por agrupar algunas de sus películas más emblemáticas en categorías temáticas que permiten indagar en sus tópicos recurrentes. Si bien existen muchos puntos de unión entre los filmes que explora este ensayo, su agrupación temática resulta una estrategia para reconstruir y comparar sus lecturas y para ahondar en las representaciones de la violencia y de la criminalidad que despliegan. En los dos siguientes subapartados, me dedicaré a examinar las historias y los protagonistas –los “malos elementos” de la corporación y los vengadores anónimos– de cinco filmes, citando en ocasiones diálogos presentes en ellos y discutiendo los argumentos con los cuales se estableció y criticó su carácter transgresor, ofensivo e inmoral, argumentos presentes en la prensa escrita de la época y que también pueden hallarse en los informes de supervisión que resguarda el Archivo de la Dirección de Cinematografía.

¹⁸ Fundamentos de la Renovación Moral.

1. Los “malos elementos” de la corporación: una realidad (casi) impresentable

La cinematografía mexicana está plagada de películas que enaltecen la valiente labor de policías y agentes calificados como honestos, *derechos* y sorprendentemente incorruptibles. Los filmes que tratan acerca de la lucha sin cuartel entre los “buenos elementos” y todo tipo de delincuentes son comunes: desde abordajes cómicos como el de Mario Moreno *Cantinflas* en *El patrullero 777* (Miguel M. Delgado, 1978) hasta la tetralogía de *El fiscal de hierro* protagonizada por Mario Almada,¹⁹ estas cintas muestran la victoria moral de íntegros guardianes del orden -quienes combaten la corrupción aún a pesar de su propia vida o la de sus familias- sobre maleantes sinvergüenzas.

No obstante, los filmes violentos e hipervioletos cuya trama principal se enfoca en describir explícitamente la corrupción dentro de los cuerpos de policía son contados. Aunque una infinidad de cintas mexicanas realizadas durante la década de los ochenta la abordan de manera tangencial y otras tantas apuntan -directa e indirectamente- hacia cuán nociva resulta, existen dos películas centradas en ficcionalizar casos reales de corrupción y brutalidad policíacas: *Lo negro del Negro* (Benjamín Escamilla Espinosa y Ángel Rodríguez Vázquez, 1984; también conocida como *Poder que corrompe*) y *Masacre en el Río Tula* (Ismael Rodríguez Jr., 1985).

Adaptación al cine del popular libro homónimo y autobiográfico de José González González, *Lo negro del Negro* cuenta la historia del apogeo y caída de un alto funcionario de gobierno debido a sus incontables abusos de poder y a su inexplicable enriquecimiento. *El Negro* del título es un personaje ficticio en la versión filmica de las memorias reales de González González, aunque está claramente basado en la personalidad, trayectoria profesional y hasta fisonomía de Arturo *el Negro* Durazo Moreno, de quien González González fuera guardaespaldas y colaborador cercano. Durazo Moreno, el personaje histórico, se desempeñó como Jefe de Seguridad en la campaña presidencial de López Portillo (se dice que fueron amigos íntimos durante años); también fungió como Jefe de la Dirección de Policía y Tránsito del Distrito Federal entre 1976 y 1982 y al terminar su gestión en ésta varias acusaciones de corrupción le fueron imputadas.²⁰

¹⁹ En *El fiscal de hierro* (Damián Acosta Esparza, 1988), *La venganza de Ramona: el fiscal de hierro 2* (Damián Acosta Esparza, 1990), *El fiscal de hierro 3* (Damián Acosta Esparza, 1992) y *El fiscal de hierro 4* (René Cardona III, 1995), Eduardo Lobo (Mario Almada), apodado *el Ejecutor implacable*, se enfrenta a la villana Ramona Pineda (Lucha Villa), al mando de una peligrosa banda de narcotraficantes. La saga de Lobo y Pineda está inspirada en la rivalidad que existió entre dos personajes históricos de Nuevo Laredo, Tamaulipas: el licenciado Salvador del Toro Rosales, quien encarceló a Simona Reyes Pruneda -matriarca de una familia dedicada al tráfico de drogas- y desarticuló su entramado de operaciones durante los años setenta.

²⁰ Como sucede con cada cambio de administración en México, al finalizar el sexenio de López Portillo, Durazo Moreno perdió su ascendente político e influencia: *el Negro* resultó el personaje perfecto para que la gestión delamadrinista hiciera de su caso un castigo ejemplar. A finales de 1982, Durazo Moreno salió del país y se convirtió en prófugo de la justicia internacional; en junio de 1984 fue aprehendido en Puerto Rico por la Interpol, para después ser extraditado a México en abril de 1986 y en 1989 (ya en el mandato de Salinas de Gortari) fue condenado por cargos de cohecho y acopio de armas, los únicos delitos que pudieron comprobarse, por los cuales pasó ocho años en prisión de los doce que marcaba su sentencia.



Imagen 1. Cartelera cinematográfica de *Lo negro del Negro* (El Universal, 5 de septiembre de 1985).

Desde el inicio de su filmación en octubre de 1984, se especuló sobre si *Lo negro del Negro* sería censurada o incluso *enlatada* en función del escandaloso tema que tocaba. Varias voces se pronunciaron a favor de culminar el proyecto y llevarlo a las salas de cine. El actor Eric del Castillo, por ejemplo, declaró que esta película:

*[...] no debe ser prohibida porque puede ser un instrumento más para aplicar la política de la renovación moral tan pregonada [...] estoy de acuerdo con las autoridades en que se prohíban [los filmes] cuando se atente contra la moral, la juventud, la religiosidad, el patriotismo, la familia o el desgarrate [sic] sexual, pero nunca cuando se trate de un tema político.*²¹

En un país como México, donde el ejercicio legal (aunque a veces ilegítimo) de la censura cinematográfica oficial fue moneda corriente por décadas, el documentalista Jorge Prior consideró que la proyección en salas de *Lo negro del Negro* supondría “un triunfo de la libertad de expresión.”²² A pesar de las especulaciones sobre la posible prohibición de la cinta, una semana después de haber sido presentada a la Dirección de Cinematografía para ser supervisada y clasificada, *Lo negro del Negro* recibió su permiso oficial de exhibición comercial sin sugerencias de cortes y con clasificación C, ante lo cual su director y productor, Benjamín Escamilla Espinosa, expresó: “esta es la mejor prueba de que en México sí existe ya una auténtica renovación moral.”²³

Lo negro del Negro enmarca su discurso con una advertencia enfática a sus espectadores, escrita en letras blancas sobre un fondo negro al inicio de la cinta:

Profundamente respetuosos de nuestras instituciones, hacemos constar que: sólo se enfocaron las conductas ilícitas ya dadas a conocer ampliamente por los medios masivos de comunicación para dejar constancia de que estamos sujetos a un irreversible proceso de renovación moral... Así, los sitios son imaginarios y los personajes tienen nombres extraños a cualquier realidad...

Esta estrategia de referir el caso real, “por todos conocido”, pero sin nombrarlo abiertamente y deslindándose de la precisión de los detalles fácticos permite a *Lo negro del Negro* desplegar lo que los realizadores conciben como la realidad de la corrupción y la brutalidad policíacas sin tener que adjudicarlas a ningún ex funcionario del

²¹ Pacheco, Arturo. “El rodaje de ‘Lo negro del Negro’ podría ser detenido por abogados de Durazo o las Autoridades”, en *El Heraldo*, 5 de noviembre de 1984, Sección Sociales, p. 1.

²² Velasco Ugalde, Enrique. “La película sobre Durazo debe ser exhibida”, en *Unomásuno*, 8 de mayo de 1985, p. 9.

²³ “Autorizó la Dirección de Cinematografía la exhibición de la cinta ‘Lo negro del Negro’”, en *Excélsior*, 13 de junio de 1985, Sección Espectáculos, p. 8.

lopezportillismo. De tal manera, los nombres propios estarán vedados en la película y se sustituirán por apodos: Arturo Durazo Moreno (interpretado por Ricardo de Loera) será *el Negro, mi Negro, patrón, patroncito, mi General o el General* para sus subordinados, dependiendo del grado de cercanía con ellos; será *mi amor, mi amorcito, mi negrito lindo, corazón, el hombre, mi hombre* para sus amantes y su esposa Silvia Garza, Elvia en la cinta (Ivón Govea); mientras que uno de sus cinco hijos, Francisco Durazo Garza, apodado *Yoyo*, será *Lolo* (Arturo Martínez Jr.) y simplemente le llamará *papi*. De igual forma, Francisco Sahagún Vaca, mano derecha de Durazo en la “vida real”, será *el Lencho* o el *Coronel* (Juan Peláez) y el propio González González responderá al epíteto de *el Flaco* (Rodolfo de Anda). Empero, tanto los personajes históricos detrás de los nombres falsos como los escándalos mediáticos detonados al hacerse públicos los presuntos crímenes de Durazo Moreno son claramente reconocibles en la ficción cinematográfica debido, precisamente, a lo sonado del caso: ello provocó a Producciones Escamilla González, la casa productora de la cinta, varios problemas legales.²⁴

Lo negro del Negro se concentra en hacer de su personaje protagónico la encarnación misma de la corrupción y describe, a detalle, la forma en la cual *el Negro* gestiona de manera arbitraria los recursos públicos como si fueran privados y los multiplica y distribuye a través de corruptelas y del ejercicio de un poder incontestado: favores sexuales de sus amantes a cambio de dádivas; sobornos generalizados, desde la organización sistemática de las “mordidas” a los automovilistas capitalinos hasta el chantaje, tortura y asesinato de narcotraficantes y delincuentes para quedarse con sus botines; desvíos de fondos y prebendas para sus aliados.

Antes de que hayan transcurrido cinco minutos del filme, dos secuencias definen ya la personalidad del *Negro* y del personaje que simboliza su opuesto en términos morales, el *Flaco*: la primera, un ostentoso despliegue policíaco que cierra varias avenidas para dar paso a la caravana automovilística del *General* al dirigirse a su oficina y, la segunda, la desazón que le produce al *Flaco* tener que pedirle trabajo a su antiguo conocido: la esposa de éste (Rubi Re) describe al *Negro* como “alguien que bien sabías no tiene consciencia ni el menor respeto por sus semejantes. Ese tipo es un ególatra”. *El Negro*, entonces, es déspota y prepotente, además de mujeriego, drogadicto e ignorante, al tiempo que *el Flaco* es leal y trabajador: es un sano hombre de familia, un “buen elemento” de la corporación. Será esta contraposición moral, base para la moraleja al final de la película, la que dará pie para el triunfo del *Flaco* -quien, tras salir de la policía al no poder soportar tanto abuso y corrupción, escribe sus memorias y alcanza fama y fortuna con su publicación- y para el infortunio del *Negro*, arrestado en el extranjero al haberse visto forzado a abandonar el país para escapar las consecuencias de sus crímenes y fechorías.

²⁴ En julio de 1985, Juan Velásquez, al frente del equipo de abogados de Durazo Moreno en México, interpuso un amparo contra Producciones Escamilla González para impedir el estreno comercial de *Lo negro del Negro* bajo el argumento de que difamaba la vida privada de su cliente, así como su desempeño profesional. Tras una suspensión provisional de exhibición, el juez a cargo del caso negó la suspensión definitiva de *Lo negro del Negro* ya que, desde su lectura, la cinta se ajustaba a la Ley de la Industria Cinematográfica en vigor. Tiempo después de que el filme se proyectara en salas, en mayo de 1986 Velásquez demandó de nueva cuenta a Producciones Escamilla González: la exhibición de la película, a decir del abogado, había expuesto a su cliente al odio público, al desprecio y al ridículo, afectando su reputación de manera grave. Velásquez exigió a la productora la reparación económica del daño moral. El litigio duró más de cuatro años hasta que en diciembre de 1990 se falló a favor de Producciones Escamilla González al establecer que la proyección comercial de *Lo negro del Negro* nunca constituyó un hecho ilícito.

Lo negro del Negro se estrenó el 5 de septiembre de 1985 en 27 salas de cine de la Ciudad de México,²⁵ pero su corrida regular se vio interrumpida debido al terremoto que ocurriera sólo 14 días después, para restablecerse a finales de octubre.²⁶ Su recepción entre la crítica de cine no fue halagadora: la película recibió calificativos como “infame”, “porquería” y “abominación”; también se le acusó de ser “ingenua” y “superficial” y de emplear en su discurso “la exageración caricaturesca, la clara tendencia morbosa que suple a la crítica seria, a la imaginación y al profesionalismo.”²⁷ A propósito de la forma en la cual *Lo negro del Negro* representa al país en pantalla, el escritor Carlo Coccioli recalcó:

*[...] la película no es mala: es repugnante, dan ganas de vomitar [...] a ustedes les dirán que esta película es un valiente acto de denuncia pero es tan sólo una cinica explotación de lo que más bajo hay en el hombre [...] esta película es el retrato de una sociedad infinitamente degradada y además cobarde y sin esperanza. Todos sabemos que México no es así.*²⁸

Para defender su filme, Escamilla Espinosa y Rodríguez Vázquez declararon que *Lo negro del Negro* era verdadero cine de “denuncia social” y que, al hacer visibles “lacras y corrupciones”, era “parte de la renovación moral”: si el cine abordaba “con valentía y realismo los problemas de la actualidad”, establecieron los realizadores, el resultado no podría ser sino un medio para que los mexicanos, autoridades y ciudadanos por igual, “tomaran conciencia” de la terrible situación del país y se vieran motivados a tratar de cambiarla.²⁹

En el mismo espíritu de esta defensa se inspira el debut cinematográfico de Ismael Rodríguez hijo: *Masacre en el Río Tula*, película paradigmática del cine mexicano hiperviolento. La cinta, filmada en 1984, aborda un caso real de nota roja: el hallazgo de 12 cuerpos en el estado de Hidalgo, que después se supo eran asaltabancos y presuntos narcotraficantes colombianos. Localizados el 14 de enero de 1981 en el desagüe del sistema de drenaje profundo conectado con el río del título, su tortura y asesinato se le imputó posteriormente a Durazo Moreno y Sahagún Vaca.

Rodríguez Jr. también da comienzo a su narración con un *disclaimer* presentado en pantalla:

En todos los cuerpos policíacos del mundo existen buenos y malos elementos. Los hechos que verán en esta película pudieran haber sucedido en cualquier país del mundo y en cualquier otra época. Todos los personajes que presentaremos son meramente ficticios.

El director de *Masacre en el Río Tula* se otorga varias licencias para adaptar al cine este caso real, como hacer del taxista Víctor (interpretado por Cuitláhuac Rodríguez, hermano del realizador) el personaje protagónico de la historia y contar -

²⁵ Amador y Ayala Blanco, 2006: 281.

²⁶ El sismo destruyó varios cines del Distrito Federal, como el mítico Cine Regis, y otros tantos quedaron dañados y posteriormente fueron demolidos, además de que toda función de cine, teatro y otros espectáculos masivos, por razones de seguridad, fue suspendida durante más de un mes.

²⁷ Marín Conde, Eduardo. “Revisando la cartelera: ‘Lo negro del Negro’”, en *El Nacional*, 7 de septiembre de 1985, Segunda Sección, p. 3.

²⁸ Coccioli, Carlo. “Una película repugnante”, en *Excelsior*, 7 de septiembre de 1985, Sección Editorial 7-A. Las cursivas son mías.

²⁹ Marín Franco, Guillermo. “Producciones Escamilla considera necesario hacer películas como la de Durazo”, en *El Heraldo*, 15 de octubre de 1985, Sección Espectáculos, p. 4.

desde su punto de vista y mediante un largo *flashback*- por qué su implicación fortuita con la banda de traficantes liderados por El Man (Hugo Stiglitz) y perseguidos implacablemente por el judicial Pancho (Narciso Busquets) lo llevó a la muerte.

Tal como hicieran los realizadores de *Lo negro del Negro*, Rodríguez hijo enfatizó la utilidad social de su cinta ya que presentaba “temas delicados” de manera ficticia a través de “un acontecimiento que pudo o no ocurrir” y afirmó: “yo no me meto con nada sobre el mandato del Sr. Durazo.”³⁰ Así, el director de *Masacre en el Río Tula* se desmarcó del trabajo que las autoridades mexicanas deberían realizar para esclarecer el crimen real porque su propuesta era “básicamente un filme de denuncia que no afecta a nadie.”³¹



Imagen 2. Cartel publicitario de *Masacre en el Río Tula* que emula la portada de la revista de nota roja *Alarma!*

Masacre en el Río Tula causó una muy mala impresión entre los supervisores que la clasificaron y fue adjetivada de “vulgar”, “desagradable”, “baja”, “deleznable”, “escandalosamente denigrante”, “grotesca”, “escatológica”, “reprochable”, “crudamente realista”, “sangrienta”, “oportunistas”, “indiscutiblemente lépera”, “amañada” y “dañina”.³² Desde la lectura de la supervisión cinematográfica, la primera película de Rodríguez Jr. supuso “una imagen aterradora de México”,³³ un retrato especialmente inadecuado de los criminales y, sobre todo, de la policía judicial encargada de combatirlos.

En este sentido, *Masacre en el Río Tula* se interpretó como un filme *doblemente malo*: por su pobre factura técnica, sus excesos audiovisuales y carencias narrativas, al igual que por mostrar conductas ilegales –tráfico y consumo de drogas, prostitución, extorsión, secuestro, tortura, asesinato- que podrían ser una influencia perjudicial e inmoral para su público. De tal suerte y paradójicamente, pareciera que el hecho de presentar distintas facetas de la violencia y de la corrupción a través del cine de ficción

³⁰ “Ismael Rodríguez hijo debutó como director en la cinta ‘Masacre en el Río Tula’”, en *Excelsior*, 23 de octubre de 1985, Sección Espectáculos, p. 11 – C.

³¹ Quiroz, Macarena. “‘Masacre en el Río Tula’ tiene autorización para ser exhibida, afirma Ismael Rodríguez Jr.”, en *El Heraldo*, 7 de junio de 1986, Sección Espectáculos, p. 1.

³² Expediente 281“85”/5879 / Masacre en el Río Tula, Archivo de la Dirección de Cinematografía, Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), Secretaría de Gobernación.

³³ Expediente 281“85”/5879: Informe de Supervisión, 27 de mayo de 1985.

implicaba, en sí mismo, un acto corruptor de los espectadores, de sus nociones de realidad, verdad y moralidad.

El malestar que provocó la cinta también se asentó en su “fallida” representación del suceso histórico que (supuestamente) abordaba y, por extensión, de la “verdadera” situación de México: “el guión es una ‘revoltura’ de hechos sucedidos en la vida real”, sentenció un supervisor, lo cual explica dada la falta de “talento e ideología del escritor [de] esta nauseabunda película.”³⁴ *Masacre en el Río Tula*, entonces, transgredía el prurito de la reconstrucción histórica fidedigna, mientras que su estética de nota roja, al estilo de la popular revista *Alarma!*, transgredía las convenciones perceptuales e, incluso, morales de su público. Apelar a la moralidad y a todo tipo de “altos valores” era práctica común en el sexenio de la renovación moral y ciertamente constituía un horizonte de lectura para los supervisores cinematográficos:

*La comunicación oficial se esfuerza en destacar nuestros más elevados valores a través de todos los medios de información. Recientemente (el 17 de mayo del año en curso), el presidente de la Madrid instó al país a ‘mantenerse unido en torno a los valores fundamentales de la patria’ [...] Palabras vertidas por la más alta autoridad de la nación, pero que los Trujillos (Ratas de la Ciudad), los Gurrolas (Escuadrón de la Muerte) y los Rodríguez (Masacre en el Río Tula) no están dispuestos a interpretar y, por el contrario, de acuerdo a sus mensajes, nuestro pueblo habrá de resignarse a que la generación de niños asesinos se desarrolle para tomar la justicia por propia mano y hacerla desaparecer en el Río Tula. Con base en el espíritu de la ley, acorde al pensamiento presidencial, se sugiere no autorizar.*³⁵

Aunque *Masacre en el Río Tula* resultó una película transgresora a juicio de los supervisores y algunos de ellos pidieran su prohibición, obtuvo la autorización de exhibición comercial en agosto de 1985. Para poder ser proyectada en salas de cine con clasificación C y en horario restringido, su casa productora, Películas Rodríguez, se comprometió a “suavizarla”, eliminando las escenas más explícitas del corte final, como aquéllas en las cuales el judicial Pancho y sus secuaces torturan a sus víctimas.³⁶ No obstante, *Masacre en el Río Tula* se estrenó formalmente casi una década después de que fuera autorizada,³⁷ el 3 de febrero de 1995 (en el sexenio del último presidente priísta del siglo XX, Ernesto Zedillo Ponce de León).

Este filme fue exhibido en tres salas de la Ciudad de México -el Mariscal I Plus, el Sonora y el Diplomático- y la crítica de cine lo evaluó en el mismo tenor que la supervisión cinematográfica lo hiciera años atrás. El historiador y crítico de cine Jorge

³⁴ Expediente 281“85”/5879: Informe de Supervisión, 28 de mayo de 1985.

³⁵ Expediente 281“85”/5879: Informe de Supervisión, 27 de mayo de 1985.

³⁶ Expediente 281“85”/5879: Autorización para Exhibición Comercial no. 01897-C, 10 de agosto de 1985.

³⁷ Sólo se puede especular en torno a las causas de esta larga espera: es posible que la programación en salas de *Masacre en el Río Tula* sufriera un revés tras el sismo de septiembre de 1985, como sucedió con *Lo negro del Negro*. Empero, para algunos críticos de cine y dada la desaparición de *Masacre en el Río Tula* del radar filmico durante años, esta cinta fue efectivamente objeto de prohibición oficial. Ayala Blanco señaló que las alusiones en la película al asesinato de un “conocido periodista” -Manuel Buendía, ocurrido el 30 de mayo de 1984- podrían haber justificado la implementación de la censura del Estado. [Ayala Blanco, 1991: 256] La opacidad en el ejercicio de ésta -que ocultaba películas, al igual que las razones últimas, los mecanismos prácticos y las (posibles) evidencias documentales de dicho ocultamiento- aunada a una situación de caos después del terremoto, ciertamente impiden saber bien a bien (al menos desde la revisión hemerográfica y en archivo que realicé) por qué se demoró tanto el estreno comercial de *Masacre en el Río Tula*.

Ayala Blanco apuntó hacia la “estruendosa falta de sutileza en el desarrollo temático” y hacia la “lumpenexplicación burda, áspera, escabrosa, acaso calumniadora”³⁸ del caso real en que se inspiró la ficción de *Masacre en el Río Tula*, al tiempo que el crítico Rafael Aviña hizo referencia así a su tono y a su tardía presencia en pantalla:

*Como una alegoría de todas aquellas películas mexicanas convertidas en fiambre por la censura, uno a uno los muertos del Río Tula recorren las pestilentes aguas de la ignominia [...] se estrena oscuramente y con retraso un filme amarillista, que con su visión político sensacionalista dio terribles dolores de cabeza a uno de los sexenios más proclives al escándalo [...] Una típica visión populachera, tragicomedia de ficheras, cine policíaco, retrato notarrojero, cine realista hiperviolento, con reminiscencias gore, reportaje – documental, ¿oportunista o denunciatorio?, Masacre en el Río Tula es uno de los filmes más repulsivos y misóginos de que se tenga memoria [por la] prepotencia, sadismo y brutalidad de sicópatas judiciales.*³⁹

2. Vengadores anónimos: los (cuestionables) héroes fuera de la ley

En la cinematografía mexicana de los ochenta, no todos los personajes que se alejan de la legalidad son villanos: existen héroes en los márgenes de la sociedad que si transgreden las leyes es para hacer valer las sanciones que no se aplican institucionalmente, para agilizar la impartición de justicia (aunque sea por mano propia) e, incluso, para lograr una especie de retribución social frente a la criminalidad desatada que parece desbordar todo tipo de combate o control desde el Estado.⁴⁰

Una de las primeras películas a las que se le adjudicó la etiqueta de violenta fue *Cazador de asesinos* (José Luis Urquieta, 1981), la cual se estrenó el 15 de septiembre de 1983 en 12 salas de cine de la Ciudad de México.⁴¹ Eduardo Garza (otro papel interpretado por el prolífico Mario Almada) es un policía de Monterrey que ha decidido retirarse para estar cerca de sus seres queridos. “Siempre fuiste muy violento e indisciplinado. Aunque debo reconocer que fuiste un buen policía”, le dice el Capitán (Eric del Castillo) a Garza cuando éste le presenta su renuncia. Después de que unos malhechores entran a su casa para robarla y terminan violando y matando a su esposa e hija, Garza decide cobrarse venganza. “La policía lo busca en vano”, asevera uno de los carteles publicitarios de *Cazador de asesinos*, “el pueblo lo admira” porque, ante la

³⁸ Ayala Blanco, 1991: 242 y 245.

³⁹ Aviña, Rafael. “Butaca: *Masacre en el Río Tula* de Ismael Rodríguez Jr.”, en *Unomásuno*, 11 de febrero de 1995, Sección Espectáculos, p. 2.

⁴⁰ En un mundo dominado por figuras masculinas es menester hacer referencia a la heroína por antonomasia del cine mexicano violento de los ochenta: Lola la Trailera, personaje que definiera la trayectoria de la actriz Rosa Gloria Chagoyán. Cintas como *Lola la trailera* (Raúl Fernández, 1983), *El secuestro de Lola* (Raúl Fernández, 1986) y *El gran reto: Lola la trailera 3* (Raúl Fernández López, 1990), contenidas en su representación de la violencia dados sus visos de humor, canciones y algunos albures, muestran a Lola luchando contra narcotraficantes, policías corruptos y asesinos, aunque para vencerlos tenga que matarlos. Chagoyán (nuera del primer Raúl y cuñada del segundo) también apareció en *La guerrera vengadora* (Raúl Fernández, 1987) y en *La vengadora 2* (Raúl Fernández López, 1991). En ambos filmes, Chagoyán da vida a Rosita, una maestra de química quien, tras el asesinato de su hermano, se convierte en justiciera enmascarada, esta vez a bordo de una flamante motocicleta. Rosita combate a balazos y pelea a puño limpio contra los “malos elementos” de la policía en *La guerrera vengadora* porque éstos, además de haber matado a su hermano, también quieren impedir que su novio, el teniente Lince (interpretado por la pareja de Chagoyán fuera de la pantalla, Rolando Fernández), desmantele una red de robo de automóviles y de narcotráfico, al frente de la cual está el comandante Alfonso Alfonso (Eric del Castillo), nada menos que el propio director de la corporación policíaca.

⁴¹ Amador y Ayala Blanco, 2006: 184.

lentitud de las ruedas de la justicia mexicana, Garza dinamiza el castigo de quienes lo privaron de su familia al perseguirlos, uno a uno, y matarlos.

Cazador de asesinos explora el tema de la *vendetta* que también supone un posicionamiento político: ésta se convierte en única vía de acción cuando los entramados institucionales no dan resultado alguno. “El argumento no tiene nada de nuevo ni de espectacular”, declaró el director del filme, José Luis Urquieta, a los medios impresos, “porque ya está muy hecho.”⁴² En efecto, su cinta es casi una copia al carbón de *El vengador anónimo* (*Death Wish*, Michael Winner, Estados Unidos, 1974), protagonizada por Charles Bronson y que diera pie a cuatro secuelas. Dadas las similitudes entre ambos filmes, el crítico de cine Tomás Pérez Turrent se refirió a Almada en *Cazador de asesinos* como “el Bronson mexicano” y enfatizó que este “cine de venganza” tenía “características muy perniciosas” al resultar una “apología a la defensa propia como forma de justicia expedita” y representar el ajuste de cuentas en tanto “virtud cívica.”⁴³

Al final de la película, el Capitán descubre que Garza es el tan buscado “vengador anónimo” y le ordena que se marche de la ciudad, con lo cual perdona y avala sus crímenes en nombre de una necesaria limpieza de malhechores. De tal suerte, nociones como la rendición de cuentas y el deslinde de responsabilidades están completamente ausentes en el discurso que construye *Cazador de asesinos*.



Imagen 3. Propaganda para el estreno de *Cazador de asesinos* (El Universal, 11 de septiembre de 1983).

En la misma tónica de este filme, las fuerzas del orden en *Policía de narcóticos* (Gilberto de Anda, 1985) van un paso atrás de un misterioso *Ejecutor*. La segunda película de Gilberto de Anda narra cómo este justiciero sin nombre se dedica a aniquilar a los integrantes de una sanguinaria banda de narcotraficantes comandada por Antonio Farcas -*el Señor de la Nieve* (Rodolfo de Anda, hermano de Gilberto)- y Kimberly Estebanez, *la Albina* (Angélica Chaín), quienes secuestran y matan niños para llenarlos de cocaína y así transportarla a los Estados Unidos sin levantar sospechas. Los agentes federales Rojas (Sergio Goyri) y Carrera (Valentín Trujillo) son encomendados para perseguir a la banda y, de paso, al *Ejecutor*.

En *Policía de narcóticos*, este intercambio entre el Lic. De la Parra (Julio Alemán) y los agentes Rojas y Carrera explica el *modus operandi* empleado por la corporación para combatir a los criminales, justificado en función de su altísima peligrosidad:

Lic. De la Parra: *Bien señores, hay que localizar a esos dos. Este caso requiere prioridad. Actúen como mejor les convenga. Y tiren a matar, aunque no*

⁴² Gallardo, Verónica. “‘Cazador de asesinos’ produce utilidades por 120 millones”, en *El Universal*, 6 de septiembre de 1983, Sección Espectáculos, p. 1.

⁴³ Pérez Turrent, Tomás. “Cazador de asesinos, II y última”, en *El Universal*, 30 de septiembre de 1983, Sección Espectáculos, p. 6.

sea necesario, no quiero que se arriesguen. No quiero héroes. Lo que yo quiero es a esos dos en la cárcel o en el cementerio, me da lo mismo.

Rojas: ¿Alguna otra cosa que debemos saber, licenciado?

Lic. De la Parra: Eso es todo... Ah no, esperen, se me olvidaba algo muy importante. Parece que hay un amigo que está tratando de liquidar poco a poco a todas las gentes de Farcas. Quiero que vayan tras él también.

Rojas: Pero, ¿para qué, licenciado? Si está de nuestro lado, déjelo trabajar.

Lic. De la Parra: ¡Por Dios! No diga tonterías, Rojas. Es un asesino como cualquier otro y por lo tanto también merece las atenciones de esta corporación. Que quede bien claro.

Rojas sospecha que el propio Carrera es *el Ejecutor*, pero hacia el final de la película ambos descubren que éste resulta ser el médico forense de la policía (Bruno Rey), quien ha optado por convertirse en juez y verdugo frente a la frustración que le provocan las atrocidades de la banda y que, de ser atrapados, tal vez los narcotraficantes sobornen a la justicia. Carrera mata al *Ejecutor*, “el último hombre del que hubiera sospechado”, y también a Farcas, resolviendo así ambos casos.

Policía de narcóticos, filmada en 1984 y producida por Cinematográfica Sol, se estrenó de manera comercial el 31 de julio de 1986 en más de 10 salas de cine en la Ciudad de México.⁴⁴ Este filme no mereció gran atención de la crítica y sus lecturas fueron similares a aquéllas de *Cazador de asesinos*: por un lado, se cuestionó la posible influencia dañina para los espectadores de un elogio a la justicia por mano propia y la violencia gratuita presentes en la película; por el otro, se subrayó el hecho de que *Policía de narcóticos* era más bien “un anuncio publicitario” acerca del “trabajo que realiza el gobierno actual contra el narcotráfico”⁴⁵ dada su caracterización completamente positiva de los agentes Rojas y Carrera, frente a los cuales *el Ejecutor* y la banda de Farcas quedan como simples pretextos narrativos para enfatizar la contundente (aunque muy discutible) labor de los “buenos elementos” de la corporación.

Otro filme que aborda la transformación de un “buen elemento” en asesino despiadado es *La venganza de los punks* (Damián Acosta Esparza, 1987), película indispensable en el panorama del cine mexicano hiperviolento. Esta secuela de la exitosa, aunque criticada, *Intrépidos punks* (Francisco Guerrero, 1986) se ha convertido en un clásico de culto entre algunas audiencias y supuso, en su momento, una nutrida discusión sobre la verosimilitud de la representación filmica a propósito de los (presuntos) *punks* del título. ¿Son grupos de maleantes o simples pandilleros? ¿Son jóvenes de barrio que carecen de oportunidades? Su retrato en dichas cintas mexicanas, ¿emula los avatares y estéticas de los *mods* u otras tribus urbanas en las *óperas rock* de factura anglosajona como las célebres *Tommy* (Ken Russell, Reino Unido, 1975), *Quadrophenia* (Franc Roddam, Reino Unido, 1979), *Pink Floyd, The Wall* (Alan Parker, Reino Unido, 1982) e, incluso, *El show de terror de Rocky (The Rocky Horror Picture Show)*, Jim Sharman, Reino Unido / Estados Unidos, 1975)? ¿Se trata de versiones nacionales inspiradas en las taquilleras cintas estadounidenses de Walter Hill

⁴⁴ Amador y Ayala Blanco, 2006: 324.

⁴⁵ Barriga Chávez, Ezequiel. “Desde la butaca: *Policía de narcóticos*”, *Excélsior*, 10 de septiembre de 1986, Sección Espectáculos, p. 1.

sobre violencia juvenil, desmanes, pandillas, motocicletas y venganzas como *Los Guerreros* (*The Warriors*, 1979) o *Calles de fuego* (*Streets of Fire*, 1984)?⁴⁶

La venganza de los punks tuvo un proceso de clasificación largo y accidentado: fue supervisada tres veces, a lo largo de tres años, para obtener finalmente el permiso oficial de exhibición. En este “nefasto bodrio”, se narra la historia del teniente Marco (interpretado por Juan Valentín), quien retoma su persecución de la temida y estrambótica pandilla de *punks* que protagoniza la película de Francisco Guerrero. Tras escapar de prisión, la banda liderada por *Tarzán* (*El Fantasma*, popular luchador) y su amante *Pantera* (Olga Ríos), viola y asesina a Amanda (Luz María Jerez), la esposa de Marco, y a la hija de ambos durante su fiesta de XV años, además de matar a todos los ahí presentes, una terrible revancha contra Marco por haberlos aprehendido y encarcelado en *Intrépidos punks*. El Capitán Rocha (Bruno Rey, de nuevo) expresa así su frustración contra los *punks* cuando descubre la dantesca escena de la matanza:

Desgraciados... miserables... viciosos... degenerados... escoria humana... Y luego cuando los atrapamos, a nosotros los policías nos llaman criminales. A mis jefes, a los políticos, a los médicos y a la sociedad los quisiera ver aquí, a ver cómo reaccionaban. ¡Todos somos responsables, todos somos culpables! Todos somos cómplices... Todos...

Marco renuncia a la corporación porque el Capitán Rocha no le permite participar en la investigación sobre el asesinato de su familia y pone en marcha un sofisticado plan para torturar y matar a cada uno de los *punks*. El filme describe minuciosamente cómo el ex policía golpea, decapita, empala, ametralla y apuñala a sus víctimas, utilizando bazucas, bombas, lanzallamas, ácido corrosivo y serpientes y arañas ponzoñosas para borrarlos de la faz de la tierra.

La venganza de los punks recibió en su primera supervisión varios calificativos: desde “enfermiza”, “desagradable”, “esquizoide” y “exagerada” hasta “gratuita”, “mediocre”, “lenta” y “aburrida”.⁴⁷ Además de que fue descrita como una “pésima película mal actuada” que “hace apología de las drogas, del alcohol y del culto al diablo”⁴⁸ y que encumbra la venganza como forma tergiversada de justicia, la representación presuntamente errada de lo real una vez más equivalió a un discurso inadmisibles desde la lectura de la supervisión, que refirió los argumentos de la ley y de

⁴⁶ De hecho, existe un subgénero del cine violento e hiperviolento mexicano de los años ochenta y principios de los noventa dedicado a explotar las andanzas y tragedias de pandilleros y “niños de la calle”. Junto con *Intrépidos punks* y *La venganza de los punks*, otros filmes como *Siete en la mira* y *Siete en la mira 2: La furia de la venganza* (ambas de Pedro Galindo III, 1983 y 1986, respectivamente), *Ratas de la ciudad* (Valentín Trujillo, 1985), *Olor a muerte* (Ismael Rodríguez Jr., 1986), *Calles sangrientas* (Damián Acosta Esparza, 1990; también conocida como *Siete en la Mira 3*) y *Pandilleros* (Ismael Rodríguez Jr., 1992; tardía secuela de *Olor a muerte*) abordaron el tema de las bandas juveniles y de la indigencia infantil, ligándolo, de manera inextricable, al de la corrupción policiaca, el narcotráfico rampante, la criminalidad desatada, el abuso en el consumo de drogas y alcohol, la llamada “desintegración familiar” y la miseria urbana. La visión esquemática que estas cintas propone acerca de sus protagonistas también suscitó revuelo entre supervisores y críticos de cine: la representación de pandilleros y “niños de la calle” en tanto drogadictos y delincuentes, cuya naturaleza violenta, cínica, inmoral y anormal los hace proclives a causar todo tipo de estragos e incurrir en todo tipo de excesos y crímenes, fue criticada al considerarse como una victimización y deshumanización de algunos sectores pauperizados de la infancia y la juventud mexicanas.

⁴⁷ Expediente 281“89”/6515 / *La venganza de los punks*, Archivo de la Dirección de Cinematografía, Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), Secretaría de Gobernación.

⁴⁸ Expediente 281“89”/6515: Informe de Supervisión, 1 de agosto de 1988.

la verosimilitud como justificaciones válidas para censurar *La venganza de los punks* de manera oficial a menos de que se le realizaran los cortes sugeridos.



Imagen 4. Cartel publicitario de *Intrépidos punks*.

La productora de la cinta, Eco Films, “aligeró” las secuencias más explícitas de *La venganza de los punks* para su segunda supervisión en julio de 1989, pero esta versión fue considerada como “el peor producto de la historia del cine”⁴⁹ y no se le otorgó la autorización de exhibición. Aunque “los punks no son presentados como atractivos y además no salen impunes”⁵⁰ en esta edición de la película, *La vengaza de los punks* aún fue caracterizada como una “repulsiva realización” que excedía “la franja media de violencia a que nos tiene acostumbrados el cine nacional.”⁵¹

Los problemas burocráticos que enfrentó esta cinta del fecundo director Damián Acosta Esparza dieron por resultado que se estrenara de manera comercial el 18 de junio de 1991 (ya en el mandato de Salinas de Gortari). La programación de *La venganza de los punks* en seis salas de cine se logró gracias a Eco Films integró al tercer y último corte de la película una escena final propuesta por la propia Dirección de Cinematografía: Marco despierta de una horrenda pesadilla, descubre que Amanda está junto a él y que es el día de la fiesta de su hija, por lo cual *ninguna de las atrocidades que vimos ocurrió en realidad*.



Imagen 5. Cartelera cinematográfica de *La venganza de los punks* (El Universal, 15 de julio de 1991).

Como sucediera con *Intrépidos Punks*, la promoción de su secuela resaltó el contenido erótico y agresivo de la cinta: los *punks* del título “no tienen ley y tampoco conocen los límites para el sexo y la violencia”, especifica un cartel publicitario.

⁴⁹ Expediente 281“89”/6515: Informe de Resupervisión, 26 de julio de 1989.

⁵⁰ Expediente 281“89”/6515: Informe de Resupervisión, 10 de julio de 1989.

⁵¹ Expediente 281“89”/6515: Informe de Resupervisión, 10 de julio de 1989.

Nuevamente, la recepción de la crítica de cine fue desfavorable. Para Ayala Blanco, *La venganza de los punks* constituyó “un reducto anacrónico de la irresponsable, aunque excitante, escalada de excesos en el cine delamadridista” porque, a sus ojos, era “el arrasamiento subnormal de todos los valores convencionales”; así mismo, este crítico calificó a sus protagonistas como “los punks más vetarros, grotescos y malvados que puedan concebirse.”⁵²

De acuerdo con el crítico de cine Moisés Viñas, *La venganza de los punks* resultó “repetitiva” y su “intrascendencia” estuvo marcada por “su paso bastante deslucido en las pantallas”; de igual forma, su lectura del filme –que, según él, debería haberse llamado “Los Sueños Febriles de un Censor”- trazó similitudes entre el discurso de éste y la implementación de su prohibición desde el Estado:

Por más vengativos y sanguinarios que se portan los pandilleros y sus enemigos en *La venganza de los punks* [...] la censura resultó más cruel y los hizo esperar más de cuatro años enlatados [...] las mutilaciones que los censores hacen a ciertas películas no son diferentes de las que comete el policía [Marco], aunque, cuando menos él tuvo la decencia de renunciar a su cargo oficial mientras que los censores se amparan en él.⁵³

Conclusiones: algunos apuntes sobre verosimilitud y moralidad

La urgencia y necesidad por retratar verazmente, sin velos aparentes ni excesivos maquillajes, las “acuciantes realidades” de México que se arguye en la realización de cine violento durante la década de los ochenta supone uno de los argumentos centrales de actores, productores y directores para acreditar la trascendencia y utilidad de sus películas. Dicho argumento manifiesta un discurso de “compromiso social” con respecto a lo que se percibe como los grandes problemas del sexenio de la renovación moral, al igual que con la obligación del cine de ficción de construir una suerte de memoria a propósito de esos tiempos conflictivos. El prurito de *reflejar la realidad*, que parte de considerar al *cine como un espejo* donde se presenta al mundo tal cual es, aparece en algunas declaraciones públicas de los realizadores con respecto a sus películas violentas e hiperviolentas y funciona en tanto justificación de producción, eslogan de promoción e incluso sólido razonamiento en su defensa contra diversas críticas. Curiosamente, la supervisión cinematográfica y la crítica de cine también emplean este mismo argumento de la *verosimilitud*, aunque con una finalidad muy distinta: desautorizar e invalidar los discursos que construye el cine violento acerca de la realidad del país por resultar inexactos, engañosos y errados, es decir, por ser *ficticios* (en la acepción peyorativa de la palabra).

Sin embargo, pareciera que la intención de algunas de las cintas violentas e hiperviolentas revisadas no es documentar fielmente los casos reales en que se inspiran y, en estricto sentido, no tendría por qué serla. El cine de ficción apela a una noción particular -la de los realizadores- sobre cuáles elementos de la realidad se pueden hacer visibles en pantalla y cuáles no. Debido a las licencias que se permiten en su labor creativa, los realizadores no se ciñen a los detalles fácticos de los hechos verídicos que transforman en fábulas cinematográficas, como sucede con *Lo negro del Negro* y *Masacre en el Río Tula*. Así mismo, los motivos de esta selectividad en la representación de lo real ciertamente apuntan hacia consideraciones económicas –tratar de evitar las pérdidas económicas que acarrea una prohibición oficial o los gastos

⁵² Ayala Blanco, Jorge. “Cinemiércoles popular: Acosta y los excesos desprohibidos de la salvajada”, en *El Financiero*, 26 de junio de 1991, p. 52.

⁵³ Viñas, Moisés. “Cine mexicano: ‘La venganza de los punks’, un filme que reitera la violencia... ¡hasta aburrirnos!” en *El Universal*, 15 de julio de 1991, Sección Espectáculos, p. 12.

adicionales que implica la imposición de cortes y, así mismo, lograr un amplio público mediante una clasificación que permita el mayor número posible de espectadores- y hacia el rol de la autocensura en la construcción del discurso de filmes violentos e hiperviolentos, temas que aún están por estudiarse.

Además de la espinosa cuestión de la verosimilitud, el telón de fondo de la *moralidad* está presente tanto en la representación filmica que proponen las cintas violentas como en las lecturas que de éstas hacen la crítica de cine y la supervisión cinematográfica. Por un lado, la interpretación del cine violento como *doblemente malo* encontró expresión en la superposición de juicios estéticos -una *mala* factura- y juicios morales -un *mal* mensaje-, engarzados ambos de manera rutinaria a nociones sobre lo que era la realidad y sobre cómo ésta debía plasmarse en la pantalla. Por el otro y como establece Noël Carroll, el cine es una ficción narrativa “expresamente diseñada para provocar reacciones morales”⁵⁴ y la *arquitectura moral* de un filme es lo que permite que la narración de éste sea comprensible y evaluable. Ver una película, siguiendo a Carroll, es necesariamente una actividad moral en la medida en que es requisito emplear las categorías y premisas morales propias, e incluso reorganizarlas y cuestionarlas, para comprender la lógica narrativa que presenta un cineasta.

Esta dimensión moral de la creación cinematográfica se expresa en una *caracterización moralizante* de los personajes protagónicos en el cine violento e hiperviolento. Algunas de las cintas revisadas -como *Lo negro del Negro*, *Masacre en el Río Tula* y *Policía de narcóticos*- buscan construir y exhibir a *héroes* y *villanos* confrontados entre sí. Los primeros -como *el Flaco* y los agentes Rojas y Carrera- son paladines indiscutidos de un sinnúmero de virtudes, mientras que los segundos -como *el Negro*, el judicial Pancho y el narcotraficante Farcas- son odiosos e insufribles, encarnan todas las fallas morales de la sociedad y del sistema y hacen las veces de chivos expiatorios (tal como sucedió con *el Negro* fuera de la pantalla): el discurso de estos filmes condena la personalidad, carácter y acciones de los villanos -su *moral individual*- y solamente apunta, de manera tibia, indirecta o melodramática, hacia el lugar que tienen la cultura política y el entramado institucional y partidista del país en la explicación del origen y desarrollo de casos de corrupción y criminalidad.

Así, la moraleja de todas las películas que explora este ensayo es que “el mal nunca paga” y que las conductas delictivas deben ser sancionadas real y simbólicamente -mediante castigo, expiación, exilio, olvido, anulación, tortura, cárcel o muerte- aunque dichas conductas sean producto de la marginación, la ignorancia, la necesidad o, incluso, de una venganza (in)justificable: el deceso del taxista Víctor en *Masacre en el Río Tula* da cuenta de la inevitabilidad en la sanción narrativa de lo ilegal y de lo inmoral porque, aún siendo una víctima, este personaje incurre en acciones ilícitas y merece ser castigado. Dicha sanción se expresa de forma interesante en *La venganza de los punks*: el hecho de que las atrocidades de los *punks* y las de Marco hayan sido “sólo un sueño” nulifica su existencia y parece borrar toda implicación moral de las fechorías, tanto para los protagonistas como para los espectadores, en función de que fueron cometidas *oníricamente* y *no tienen realidad alguna*.

La dimensión moral y de valores también da cuenta de la ambigüedad presente en las representaciones filmicas de los vengadores anónimos y en las lecturas de éstas. Existe una tensión en la narrativa de películas como *Cazador de asesinos* y *Policía de narcóticos* entre reconocer la valentía de quienes combaten al crimen y enjuiciar negativamente que lo hagan fuera de los cauces legalmente establecidos. Dentro de estas narrativas de ficción, el reconocimiento se manifiesta al no exigirle a los

⁵⁴ Carroll, 2001: 279.

justicieros rendición de cuentas ni responsabilidad –penal o moral- por sus actos; el juicio negativo se materializa cuando los vengadores *desaparecen* de la historia: ya sea porque son asesinados, como sucede con *el Ejecutor en Policía de narcóticos* o porque son exiliados, como Garza en *Cazador de asesinos*. De tal suerte, estos justicieros, al ser también criminales, no escapan a las consecuencias de una lección moralizante. Dicha tensión aparece igualmente en las lecturas de las cintas mencionadas: por un lado, se admira discretamente a los vengadores anónimos porque han tomado en sus manos la “justicia” o, al menos, su propia versión de ésta en un esquema maniqueo de “buenos contra malos” y se comprenden, hasta cierto punto, sus razones y móviles, aunque no siempre sean por completo legítimos; por el otro, se les reprocha haber roto la institucionalidad y la legalidad al realizar este trabajo sucio, pero aparentemente necesario.

En conclusión, la representación -fallida o no- de “realidades problemáticas” en el cine violento e hiperviolento durante el sexenio de la renovación moral resulta también un arma de doble filo: a partir de la lectura de críticos y supervisores, si bien las películas revisadas en este ensayo tienen el potencial de *corromper* a su público presentando comportamientos y hábitos *nocivos* y *peligrosos* o insinuando nociones *erróneas* sobre la realidad de México, su moraleja o mensaje –la inevitable sanción de los villanos- juega el papel de *advertencia moralizante*, la cual sirve para desincentivar la imitación de tales comportamientos o para, simplemente, apuntar hacia la posibilidad de un futuro de honestidad, transparencia, progreso y moralidad para el sistema político mexicano, sus instituciones y funcionarios y para los ciudadanos del país. La misma premisa -el cine como modelo privilegiado que forja conductas individuales e imaginarios colectivos- es empleada entonces, tanto por realizadores como por críticos y supervisores cinematográficos, para justificar lo que consideran es la corrección o incorrección en la representación de ciertos aspectos de lo real que despliega el cine mexicano violento de los ochenta.

Bibliografía

AMADOR, MARÍA LUISA y JORGE AYALA BLANCO (2006) [1990]. *Cartelera cinematográfica 1980-1989*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.

AYALA BLANCO, JORGE (1991). *La disolvencia del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito*, Grijalbo, México.

BELTING, HANS (2012) [2002]. *Antropología de la imagen*, Katz, Madrid.

CARROLL, NOËL (2001). *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Nueva York.

COETZEE, J.M. (1996). *Giving offense: essays on censorship*, University of Chicago Press, Chicago.

COLLADO, MARÍA DEL CARMEN (2011). “Autoritarismo en tiempos de crisis. Miguel de la Madrid 1982 – 1988”, en *Historia y Grafía*, no. 73, julio - diciembre, Universidad Iberoamericana, México (pp. 149 – 177).

GARCÍA, GUSTAVO y JOSÉ FELIPE CORIA (1997). *Nuevo cine mexicano*, Clío, México.

GARCÍA RIERA, EMILIO (1998). *Breve historia del cine mexicano*, Ediciones MAPA / Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) / Canal 22 / Universidad de Guadalajara, México.

GUBERN, ROMÁN (2004). *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona.

Documentos

“Fundamentos de la Renovación Moral”, en *Memoria Política de México* de Doralicia Carmona Ávila. Disponible en línea: <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/7CRumbo/1982MMHFundRenM.htm>

“Síntesis del Gobierno de Miguel de la Madrid”, en *Miguel de la Madrid Hurtado. Cambio de rumbo*. Disponible en línea: <http://www.mmh.org.mx/index.php>

“Crónica del Sexenio 1982 – 1988”, en *Miguel de la Madrid Hurtado. Cambio de rumbo*. Disponible en línea: <http://www.mmh.org.mx/index.php>

Expediente 281“85”/5879 / Masacre en el Río Tula, en el Archivo de la Dirección de Cinematografía, Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), Secretaría de Gobernación.

Expediente 281“89”/6515 / La venganza de los punks, en el Archivo de la Dirección de Cinematografía, Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), Secretaría de Gobernación.

MONTSERRAT ALGARABEL es doctora en Antropología por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Desde 2010 coordina diplomados y seminarios sobre estudios de cine (ficción y documental) y sobre investigación social e imágenes que coorganizan la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente imparte la asignatura de Historia del Arte en la Licenciatura en Cinematografía del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

e-mail: nm_algarabel@yahoo.com.mx