

Mutilación y deformidad como metáforas de la ciudad-monstruo en los melodramas negros de Miguel Morayta

MAXIMILIANO MAZA PÉREZ
*Tecnológico de Monterrey,
Campus Monterrey, México*

RESUMEN / A pesar de haber pasado a la historia del cine mexicano como un realizador de talla menor, más recordado por su longevidad que por sus logros cinematográficos, Miguel Morayta Martínez (1907-2013) logró consolidar una trayectoria exitosa en términos comerciales durante la llamada época dorada del cine nacional. Dentro de su extensa filmografía, en la que abordó casi todos los géneros, destaca un grupo de melodramas negros en los que el realizador se aleja de los ambientes suntuosos y cosmopolitas del moderno México de la posguerra, característicos de los melodramas oscuros de Roberto Gavaldón, al mismo tiempo que abandona algunos de los convencionalismos del melodrama de cabaret, género popular del cine mexicano al cual también pertenecen. El artículo interroga el papel que juegan la mutilación y la deformidad facial y corporal en tres de sus películas: ***Hipócrita..!*** (1949), ***Camino del infierno*** (1951) y ***La mujer marcada*** (1957), así como su uso potencial como metáforas de la monstruosidad de la urbe moderna, a la que Morayta cuestiona abiertamente en ***Vagabunda*** (1950).

PALABRAS CLAVE / Miguel Morayta, melodrama negro, Ciudad de México, monstruosidad, modernidad.

ABSTRACT / In spite of having gone down in the history of Mexican cinema as a minor filmmaker, more remembered for his longevity than for his cinematographic achievements, Miguel Morayta Martínez (1907-2013) managed to consolidate a successful career in commercial terms during the so-called golden age of national cinema. Within his extensive filmography, in which he tackled almost all genres, it stands out a group of *noir* melodramas in which the director moves away from the sumptuous and cosmopolitan environments of modern postwar Mexico, characteristic of the dark melodramas of Roberto Gavaldón, at the same time that he abandons some of the conventions of cabaret melodrama, a popular genre of Mexican cinema to which the films also belong. The article examines the role of face and body's mutilation and deformity in three of those films: ***Hipócrita ..!*** (1949), ***Camino del infierno*** (1950) and ***La mujer marcada*** (1957), as well as its potential use as a metaphor for the monstrosity of the modern city, which Morayta openly confronts in ***Vagabunda*** (1950).

KEYWORDS / Miguel Morayta, *noir* melodrama, Mexico City, monstrosity, modernity.



Final de *Vagabunda* (1950).

La carrera cinematográfica de Miguel Morayta Martínez (Villahermosa, Ciudad Real, España, 15 de agosto de 1907 – Ciudad de México, México, 19 de junio de 2013) se desarrolló en paralelo a la del nutrido grupo de españoles que emigró a México tras el estallido de la Guerra Civil y se incorporó a la industria del cine nacional. Ricardo Amann (1989) afirma que, además de la “gran cantidad de actores, técnicos y profesionistas del cine venidos con el exilio de 1939”, la presencia española en el cine mexicano se vio respaldada por los “capitales ligados a intereses españoles” y por “un público numeroso y generalmente pudiente de españoles residentes” (p. 148). La combinación de estos factores contribuyó, en mayor o menor medida, a impulsar la abundante y variada producción filmica de los artistas y técnicos ibéricos durante la época dorada del cine mexicano.

Con 74 películas en su haber, filmadas entre 1943 y 1978, Miguel Morayta fue uno de los más prolíficos directores de origen hispano del cine mexicano, superado únicamente por el catalán Jaime Salvador (102 filmes) y el manchego José Díaz Morales (91 títulos). A lo largo de su carrera, el realizador incursionó prácticamente en todos los géneros y construyó un cuerpo de obra en el que alternan, sin orden aparente, lo mismo dramas revolucionarios, como *La casa colorada* (1947), que melodramas religiosos, como *El mártir del Calvario* (1952), y hasta cintas de horror, como *La invasión de los*

vampiros (1963). Sin embargo, a pesar de haber logrado consolidar una trayectoria exitosa en términos comerciales, Morayta ha pasado a la historia del cine mexicano como un director de talla menor, más recordado por su larga vida¹ que por sus logros cinematográficos.

En una filmografía tan extensa como desapareja, e indiscutiblemente infravalorada, como la de Morayta, ¿es posible localizar las características que Truffaut (2003) consideraba propias de un autor cinematográfico, en especial la de utilizar la puesta en escena como vehículo para expresar ideas y puntos de vista personales? Para Antoine de Baecque (2003), la *política de los autores* enunciada por Truffaut implica necesariamente negar la existencia de temas grandes y pequeños, además de ignorar por completo las condiciones de producción y realización de las películas. El presente artículo explora, como alternativa, la posibilidad de que las condiciones económicas, políticas, técnicas e históricas en las que se produce el cine contribuyan a que un director se pueda revelar como autor, precisamente gracias a la manera en que utiliza los elementos de la puesta en escena de los que dispone, de acuerdo con las circunstancias que rodean a su trabajo.

En el caso de Miguel Morayta, un primer paso en esta exploración consiste en desagrupar su obra filmica y reorganizarla a partir de sus coincidencias temáticas, de estilo y género, para tratar de localizar la voz autoral en su trabajo como director cinematográfico. Una revisión general de la abundante producción cinematográfica de este realizador apunta, al menos, hacia dos direcciones claramente perfiladas. Por una parte, tal como observa Amann (1989) respecto

¹La longevidad de Morayta y el desinterés académico y crítico hacia su carrera, evidente en la escasa información que existe sobre su vida y obra hasta nuestros días, motivaron al documentalista e investigador español Domingo Ruiz Toribio a publicar los únicos dos libros que existen sobre este realizador: *Miguel Morayta Martínez, director de cine* (2007) y *35 películas mexicanas de Miguel Morayta* (2010). Al concentrarse en la reproducción de fotografías de rodaje y carteles de varias de sus películas, ambas obras revelan muy poco sobre la trayectoria filmica del realizador. En 2013, pocos meses antes del fallecimiento de Morayta, Ruiz Toribio y Pablo Rodríguez Rey grabaron un breve documental-entrevista, en el que el director comparte anécdotas sobre algunas de sus películas.

al respaldo brindado por la comunidad española radicada en México a los directores de origen ibérico, resulta notable el número de películas con temática y ambientación hispanas en la filmografía de Morayta. Algunas de ellas fueron adaptadas de obras literarias de autores coterráneos y, todas ellas, interpretadas por actores de origen español. De ese conjunto destacan títulos como *Los siete niños de Écija* (1947), *El secreto de Juan Palomo* (1947), *Un corazón en el ruedo* (1950), *¡Ay pena, penita, pena!* (1953), *Jose-lito vagabundo* (1966) y *Vestidas y alborotadas* (1968). Por otra parte, están las películas netamente mexicanas del realizador quien, desde su debut en 1944 con el melodrama *Caminito alegre*, se integró a las corrientes imperantes en la industria del cine mexicano mediante un tratamiento convencional de los temas y géneros populares de cada década. Así, lo mismo abordó el melodrama ranchero en los cuarenta, que las comedias musicales en los cincuenta, el cine de horror a principios de los sesenta o las comedias juveniles a finales de la misma década.

Dentro de ese variado cine mexicano de Miguel Morayta destaca un conjunto de melodramas negros, filmados entre 1949 y 1957, que se alejan del convencionalismo con el que el realizador abordó otros géneros e incluso los demás melodramas de cabaret que filmó. Estas cintas, ambientadas en escenarios marginales, lúgubres y desolados, poblados por criaturas que se agazapan entre las sombras tratando de sobrevivir ocultas, se distancian de los ambientes suntuosos y cosmopolitas del moderno México de la posguerra, típicos de los melodramas oscuros de Roberto Gavaldón. En más de un sentido, *Hipócrita..!* (1949), *Vagabunda* (1950), *Camino del infierno* (1951) y *La mujer marcada* (1957) son filmes que se apartan de los cánones estéticos y del sofisticado psicologismo del cine negro de Hollywood, al mismo tiempo que toman distancia del próspero y mundano medio ambiente social en donde se desarrolla el resto de los melodramas negros del cine mexicano de la época. Asimismo, y a pesar de que forman parte de la extensa filmografía “de cabaret y

de arrabal” (García Riera, 1998, p. 154) que se produjo en México a partir de 1946, las cintas de cabaret de Morayta no son tan famosas como las filmadas por Juan Orol, Alberto Gout o Emilio Fernández, por lo que apenas se les ha prestado atención y, por lo mismo, han sido escasamente estudiadas.

Una razón más para estudiar los melodramas negros de Miguel Morayta radica en la manera en que se alejan de algunos de los convencionalismos del melodrama de prostitución establecidos por *Santa* (1918) de Luis G. Peredo y consolidados tanto en su versión sonora (1932) como en *La mujer del puerto* (1934). Particularmente, el significado del cabaret en dichos filmes es notoriamente distinto del que posee el mismo espacio en otras cintas de la época. Mientras que, en la mayoría de los filmes de este género, una chica humilde “caía por culpa de las circunstancias -casi nunca por su propio deseo- en el cabaret, donde un padrote la acosaba” (García Riera, 1998, p. 154), en *Hipócrita..!* y *Vagabunda*, la protagonista encuentra en dicho sitio la oportunidad para escapar del medio ambiente adverso que la rodea. Por su parte, en *Camino del infierno* y *La mujer marcada* ni siquiera forma parte esencial de sus respectivas tramas.

¿Por qué calificar como melodramas negros a los filmes que constituyen el objeto central del presente estudio? Bonfil (2016) advierte sobre la difícil aclimatación experimentada por el cine negro (*film noir*) estadounidense al contexto mexicano. Para el autor, la censura y el “peso de la tradición del melodrama” (p. 39) son las causas por las que muy pocas cintas mexicanas fueron capaces de ofrecer al público “el clima de escepticismo radical, con fuertes dosis de cinismo individualista” (p. 27) propios del cine negro norteamericano. Sin embargo, es posible localizar en los melodramas negros mexicanos algunas características propias del *film noir* estadounidense, como los protagonistas que huyen de un pasado angustioso, la fatalidad del destino y, sobre todo, una iconografía visual basada en claroscuros, ángulos insólitos, cámara en movimiento y paisaje urbano (Duncan y Müller, 2017).

Por otro lado, los melodramas negros dirigidos por Miguel Morayta comparten entre sí recursos de producción, así como elementos narrativos y estilísticos que corresponden a lo que Paul Kerr (2006) denomina “cine negro de clase B” (*B film noir*). Son películas que tratan de ofrecer “una resistencia negociada frente a la estética realista” (p. 109) mientras luchan por ajustarse a los estrechos límites impuestos por los bajos presupuestos que les han sido asignados. En su intento por estilizar a bajo costo la diégesis de la historia filmada, el “cine negro de clase B” recurre a todo tipo de soluciones que faciliten tal labor de síntesis: menor número de escenas, tiempos de rodaje breves, montaje que acelera la temporalidad narrativa, decorados apenas bosquejados, iluminación en penumbras y encuadres cerrados para esconder la escasez de elementos escenográficos. El simbolismo se convierte en el principal recurso estilístico con que cuenta el “cine negro de clase B” para proyectar en pantalla la desesperación de sus personajes. El resultado es una variante más cruda y descarnada que el *noir* tradicional.

Para Kerr, el factor económico es, junto con el ideológico, uno de los principales condicionantes de esta variante del cine negro. En el caso de México, habría que agregar la importancia del factor político que, en la época en la que Morayta filmó las películas que se discuten en el presente análisis, constituía un elemento esencial para obtener acceso a planes de rodaje más ambiciosos y recursos de producción de mejor calidad. En este sentido resulta clave la relación entre el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), las compañías productoras y la estructura de estudios de filmación disponibles en la Ciudad de México. De acuerdo con García Riera (1998), entre 1946 y 1950 “se produjo una suerte de acuerdo tácito en las altas esferas oficiales y privadas: el cine mexicano fue abaratado en todos los sentidos para hacer frente a una competencia extranjera de nuevo muy poderosa” (p. 150). Este abaratamiento se caracterizó por una reducción drástica de los tiempos de rodaje y, sobre todo, por las condiciones impuestas por el monopolio

de la exhibición hacia los productores en lo tocante a temas, géneros y artistas que debían promover.

Si la escasez de recursos de producción caracteriza al conjunto de melodramas negros de Miguel Morayta, resulta importante destacar el papel que juegan aquellas prácticas a las que el cineasta recurre en más de una ocasión. La más sobresaliente consiste en la reiterada presentación de la deformidad provocada por la mutilación facial o corporal del personaje femenino protagonista, recurso utilizado en tres de las cuatro cintas a analizar: *Hipócrita..!*, *Camino del infierno* y *La mujer marcada*. Como herramienta expresiva, la deformidad constituye un *leitmotiv* poderoso e insólito, sin parangón con el resto de los melodramas negros de la cinematografía mexicana, por lo que será el objeto central del presente análisis.

En la historia del cine, las deformidades corporales y las mutilaciones han sido utilizadas desde los años del espectáculo silente. Actores como Conrad Veidt y Lon Chaney establecieron su reputación gracias a sus caracterizaciones de personajes desfigurados, en películas como *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920); *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923); *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1925) y *El hombre que ríe* (*The Man Who Laughs*, 1928). Por lo general, la desfiguración es un recurso estilístico muy utilizado en el cine de horror y, en menor medida, en los dramas sobre el estigma social de los enfermos y desfigurados, como en *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980) de David Lynch; *Máscara* (*Mask*, 1985) de Peter Bogdanovich o *El hombre sin rostro* (*The Man Without a Face*, 1993) de Mel Gibson. Sin embargo, no existen antecedentes de su utilización en los melodramas negros hasta que Miguel Morayta la utilizó por primera vez en *Hipócrita..!*

Con base en las consideraciones hasta aquí expuestas, el presente artículo se propone discutir la manera en que el director Miguel Morayta Martínez logra expresar un tono y un estilo propios en sus melodramas negros, a partir de la

manera en que utiliza los recursos de producción puestos a su alcance. En particular, se busca interrogar el papel que juegan la mutilación y la deformidad facial y corporal en *Hipócrita..!*, *Camino del infierno* y *La mujer marcada*, así como su uso potencial como metáfora de la monstruosidad de la urbe moderna, a la que el director cuestiona abierta y frontalmente en *Vagabunda*.

CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN DE LOS MELODRAMAS NEGROS DE MIGUEL MORAYTA

A diferencia de los Estados Unidos, donde especialistas como Paul Schrader (2006) destacan la conexión entre la Segunda Guerra Mundial y el surgimiento del *film noir*, en México, el género apareció inmediatamente después de finalizado el conflicto armado y su auge coincidió con el periodo gubernamental del presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952). *Hipócrita..!*, *Vagabunda* y *Camino del infierno* fueron filmadas a la mitad del sexenio del presidente Alemán, entre 1949 y 1950. Por su parte, *La mujer marcada* fue filmada seis años después de *Camino del infierno*, en medio del periodo más agudo de la crisis económica y artística por la que atravesaba la industria cinematográfica nacional a finales de la década de 1950.

Aunque, por lo general, se ha insistido en relacionar al pesimismo del cine negro con el desencanto provocado por la guerra en la sociedad norteamericana, Schrader señala que, en realidad, “fue, de hecho, una reacción tardía a [los efectos de la depresión económica de] la década de los treinta” (2006, p. 54). En México, autores como Bonfil (2016), Lara Chávez (2006), Martínez Assad (2010) y Mino Gracia (2007) coinciden en relacionar a las expresiones locales de este género con el auge que experimentó el cine urbano durante la posguerra.

El cine del alemanismo encuentra en esas películas sus mejores testimonios si no de la realidad, sí de lo que quiere ser. Hay crimen pero también justicia, hay maldad pero igualmente bon-

dad; todo depende de lo que se requiera para urdir una historia enmarcada en los cambios sociales que vive el país, siendo la riqueza una de sus principales características (Martínez Assad, 2010, p. 46).

Para 1950, la Ciudad de México había alcanzado poco más de 3 millones de habitantes (Secretaría de Economía, 1953) y la población del país crecía a una tasa de 2.8%, casi al doble que durante la década anterior. Con 42.6%, la población urbana de México casi igualaba a la rural, cuando una década atrás apenas significaba el 35% del total. Contra lo que comúnmente se afirma, Lomelí Vanegas (2012) sostiene que la economía del país no experimentó un desarrollo acelerado durante los años de la Segunda Guerra Mundial, sino que su expansión fue más bien paulatina y constante desde 1934 hasta 1982. Además del aumento de la población, lo que aceleró el crecimiento de las ciudades mexicanas fue la industrialización, un proceso iniciado durante el porfiriato al que la revolución detuvo por varios años. Estos cambios trajeron como consecuencia la redistribución de la ocupación por sectores de actividad económica, así como la necesidad de adaptar lo más rápidamente posible a su nuevo entorno de vida a la población que se mudaba del campo a la ciudad.

En la década de 1940, la Ciudad de México y otras capitales industriales de provincia, como Guadalajara y Monterrey, comenzaron a experimentar el deterioro de la calidad de vida en algunas de sus zonas. Este fenómeno se manifestó claramente en el surgimiento de los barrios marginales, de los cuales uno de los más fotografiados y filmados fue el que creció alrededor de los patios de maniobras de la estación ferrocarrilera de Buenavista, debajo del puente de Nonoalco, en la Ciudad de México. Esa zona de calles sin pavimentar y vagones abandonados, poblada de casas destartadas, prostíbulos y cabarets de mala muerte fue escenario de cintas como ***A la sombra del puente*** (1948) de Roberto Gavaldón, ***Los olvidados*** (1950) de Luis Buñuel, ***Víctimas del pecado*** (1951) de Emilio Fernández, ***Del brazo y por la calle*** (1956) de Juan Bustillo Oro y ***El camino de la vida***

(1956) de Alfonso Corona Blake, por mencionar solo las más reconocidas. En ese sector paupérrimo de la capital mexicana se localizaba el cabaret *La máquina loca*, donde Ninón Sevilla bailaba frenéticamente en ***Víctimas del pecado***, al igual que *El Tropical*, escenario central de ***Vagabunda***.

Como se mencionó anteriormente, ***Hipócrita..!***, ***Vagabunda*** y ***Camino del infierno*** forman parte del nutrido grupo de melodramas de cabaret² que poblaron las pantallas donde se exhibía cine mexicano en los años del gobierno del presidente Miguel Alemán. Sin embargo, ninguna de las tres cintas corresponde al pie de la letra con el esquema argumental típico de las cintas notables del género, como ***Salón México*** (1949) de Emilio Fernández o ***Aventurera*** (1950) de Alberto Gout. En los melodramas de cabaret de la década de 1940, la protagonista se prostituía y bailaba ritmos tropicales. En algunos de ellos, la moderna ciudad y el cabaret cosmopolita transformaban a la sencilla joven, casi siempre provinciana, en una artista famosa, gracias a su talento para el canto y/o el baile, aunque, al mismo tiempo, la volvían víctima de la maldad imperante en los bajos fondos donde se desarrollaba la historia. En las películas de Morayta, ninguna de las protagonistas se prostituye y el cabaret representa, en un par de ellas, un entorno laboral aspiracional y, en el resto, un sitio más de la ciudad nocturna.

Los cuatro melodramas negros de Morayta fueron producidos por Óscar J. Brooks, el primero en solitario y los subsecuentes con la colaboración de Felipe Mier (Producciones Mier y Brooks) y Ernesto Enríquez (Producciones Brooks y Enríquez). Los tres primeros sirvieron como vehículos para impulsar la carrera de la actriz y bailarina tabasqueña Leticia Palma, quien compartió créditos con Antonio Badú y Luis Beristáin en ***Hipócrita..!*** y ***Vagabunda***, y con Pedro Armendáriz en ***Camino del infierno***. Por su parte, Ana

² De acuerdo con García Riera (1998), la producción de filmes de este género experimentó un notable incremento durante los años posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial, pasando de solo tres producciones en 1946, a 47 y 50 en 1949 y 1950, respectivamente. Este cine representaba una opción atractiva para una industria cinematográfica ansiosa de encontrar la manera de filmar más por menos dinero.

Luisa Peluffo y Joaquín Cordero integraron la pareja protagonista de **La mujer marcada**. Leticia Palma también sería la protagonista de **En la palma de tu mano** (1951), otra producción de Brooks del mismo género, en la que compartió créditos con Arturo de Córdova bajo la dirección de Roberto Gavaldón. Todas las películas mencionadas, con excepción de **Vagabunda**, se basaron en argumentos escritos por Luis Spota, quien entonces era un joven periodista de nota roja que daba sus primeros pasos en el ambiente cinematográfico. Resulta evidente que la colaboración de Spota en tres de los cuatro filmes fue fundamental para establecer el tono de cada relato, así como la selección y uso de los elementos narrativos por parte del director.

USO DE LOS ELEMENTOS NARRATIVOS Y ESTILÍSTICOS EN LOS MELODRAMAS NEGROS DE MIGUEL MORAYTA

Los melodramas negros de Miguel Morayta comparten entre sí elementos narrativos y de estilo que, al interconectarse, producen un efecto parecido al de la puesta en abismo. **Hipócrita..!**, **Vagabunda** y **Camino del infierno** están protagonizadas por mujeres que tienen el mismo nombre (Leticia) y son interpretadas por la misma actriz, que también se llama como ellas: Leticia Palma. Como en un juego de espejos, las tres Leticias de la ficción se reflejan una a la otra, como distintas facetas de un mismo personaje. En **La mujer marcada**, Morayta intenta repetir el recurso: la protagonista se llama Ana, al igual que su intérprete, la actriz Ana Luisa Peluffo. Sin embargo, al no haber continuación, ni un filme posterior con la misma actriz en una historia semejante, el juego de espejos cobra un giro de ciento ochenta grados para proyectarse hacia el relato original. Raymond Durnat afirma que el tema de los dobles es propio del *film noir* de los años 40: “En las luces sombreadas y la noche lluviosa suele ser un poco difícil distinguir a un personaje de otro”

(2006, p. 47). En el caso de los melodramas negros de Miguel Morayta, esta dificultad se extiende de un filme al otro.

En las películas de Morayta, el juego de espejos pasa de los nombres a las acciones de los personajes. En **Hipócrita..!**, Leticia (I) es una joven indigente que vaga por calles de la ciudad con el rostro desfigurado y muerta de hambre, hasta que una noche es rescatada por Gerardo (Luis Beristáin), un pianista y compositor que trabaja en el cabaret *El cielo*. **La mujer marcada** calca cada una de estas acciones al pie de la letra. Ana es una chica que sobrevive en las calles, hambrienta y con la mitad del rostro desfigurado. Germán (Joaquín Cordero), un joven pianista y compositor que trabaja en el cabaret *La golondrina*, la salva de morir arrollada cuando la joven intenta suicidarse al paso de un autobús.

A veces, el reflejo del doble produce una imagen invertida. En **Hipócrita..!**, Gerardo ayuda a Leticia (I) a recuperar su rostro y a obtener trabajo como cantante en el cabaret. En **La mujer marcada**, Ana se encuentra por azar con Rodolfo “El Sudamericano” (Alberto de Mendoza), el hombre que provocó el accidente donde se desfiguró el rostro, quien no la reconoce y le ofrece llevarla con un cirujano plástico para reconstruirle el rostro y, después de ello, convertirla en cantante. Lo que en uno es un acto de profunda bondad, en el otro es un descuido irónico. En otro momento de **Hipócrita..!**, el gánster Pepe “El Sabroso” (Antonio Badú) le canta a su amante Leticia (I) la canción-tema de la película mientras que, en **Camino del infierno**, Leticia (III) se la interpreta a su amante León (Ramón Gay). Al pasar de una película a la otra, la letra acusatoria de la canción (*Hipócrita, sencillamente hipócrita. Perversa, te burlaste de mí.*) pierde el tono de reproche y se convierte en una demostración de cinismo.

Como en todo juego de espejos, cada reflejo trae consigo una degradación, de modo que la última imagen se puede convertir en una versión completamente opuesta de la original. Si en **Hipócrita..!** Leticia (I) es salvada por el pianista Gerardo (Luis Beristáin), en **Vagabunda**, Leticia (II) salva al sacerdote Miguel (de nuevo Luis Beristáin). En **Camino del**



Leticia canta *Hipócrita* en *Camino del infierno* (1951).

infierno, el rescate es más ambiguo. Leticia (III), una mujer bella, glamurosa y sin escrúpulos, se ve obligada a salvar y proteger a Pedro (Pedro Armendáriz), su cómplice en un robo que ha sido herido en una mano. A pesar del antagonismo que existe entre ellos, la mujer no lo abandona y ambos terminan por enamorarse uno del otro.

Al colocar en el centro de las cuatro historias a personajes femeninos que desafían el tradicional papel secundario asignado a la mujer en el cine negro, Morayta rompe con una de las reglas no escritas del género, que privilegia la heteronormatividad hegemónica de sus protagonistas. Salvo Leticia (III), sus protagonistas carecen del distanciamiento emocional y la falta de escrúpulos asociadas con la *femme fatale*. Incluso la misma Leticia (III), una vez transformada por el amor que siente hacia Pedro, abandona la máscara de villana con que inicia la película y asume el estereotipo de la protagonista del melodrama sentimental.

Como ya se señaló anteriormente, además de los dobles y las repeticiones, la mutilación del rostro de la protagonista es el asunto alrededor del cual giran las tramas de *Hipócrita..!* y *La mujer marcada*. En las dos películas, la mujer es desfigurada en un accidente en el que está involucrado el villano. En *Camino del infierno*, Leticia (III) sufre un tipo distinto de deformidad, cuando un médico le diagnostica lepra. En el cine, la mutilación del rostro femenino es presentada con menor frecuencia que la deformidad facial masculina. García Riera (1993) atribuye a *Un rostro de mujer* (*A Woman's Face*, 1941) de George Cukor, interpretada por Joan Crawford, la posible influencia para que Luis Spota imaginara el recurso del rostro mutilado de Leticia (I) en *Hipócrita..!* y *La mujer marcada*. *Un rostro de mujer* era, a su vez, una nueva versión de la cinta sueca *El rostro de una mujer* (*En kvinnans ansikte*, 1938) de Gustaf Molander, protagonizada por Ingrid Bergman. En ambas, una mujer

con el rostro desfigurado chantajea a mujeres que cometen adulterio, hasta que, accidentalmente, su camino se cruza con el de un cirujano plástico que le ofrece la oportunidad de recuperar su rostro. En el cine mexicano, la mutilación del rostro femenino también se presenta en *Piel canela* (1953) de Juan José Ortega, en la que Sara Montiel interpreta a otra cantante de cabaret con el rostro desfigurado que es rescatada por un cirujano plástico interpretado por Manolo Fábregas. La cinta francesa *Los ojos sin cara* (*Les yeux sans visage*, 1960) de Georges Franju retoma este recurso desde la perspectiva del cirujano plástico, al igual que cintas posteriores como la británica *La cara de la corrupción* (*Corruption*, 1968) de Robert Hartford-Davis o las españolas *Gritos en la noche* (1962) de Jesús Franco y *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar.

Al discutir el significado de la monstruosidad en el cine de horror, Schneider (1999) señala que lo que provoca que los monstruos de las películas de horror sean horripilantes es que representan metafóricamente las creencias de la niñez que han sido superadas, como el regreso a la vida después de la muerte; sin embargo, el éxito que pueden llegar a tener los monstruos en horrorizar a los espectadores depende de que su función como metáfora de miedos superados sea relevante en términos culturales. Para Schneider, “los monstruos del cine de horror son metáforas conceptuales, no solamente cinematográficas.” Desde otra perspectiva, Plana (2016) afirma que, si bien la desfiguración se relaciona con “lo monstruoso”, no se reduce a ello, sino que va mucho más allá de trasgredir una norma. “A través de la desfiguración, de lo que se trata siempre es de ver aquello que no se quiere ver”. Finalmente, Carroll (2004) señala un aspecto de la monstruosidad que puede aplicarse a la representación de la deformidad en los melodramas negros de Miguel Morayta. Para Carroll, una posible composición de un ser horroroso es mediante la fusión de atributos que se consideran “categóricamente distintos, o en desacuerdo con el esquema cultural de las cosas” (p. 43). En este sentido, las Leticias desfiguradas son monstruosas,

no porque obren de mala fe, sino porque su deformidad externa no corresponde con la conducta bondadosa de sus personalidades.

En el contexto específico del cine mexicano, Fernández Reyes (2005) observa que las malformaciones e irregularidades físicas son utilizadas con frecuencia como explicaciones de la conducta criminal, aunque, especialmente en el caso de los personajes femeninos, la desfiguración del rostro, producto de “su incursión en una subcultura criminal” (p. 125), está irremediamente ligada a un destino trágico. Así, el “criminal por apariencia” está marcado por la mala suerte, incluso cuando la malformación física no es congénita. El autor se refiere específicamente a *Hipócrita..!* y *La mujer marcada* al afirmar que “aunque intervenga el cirujano plástico, [la mujer marcada] llevará intrínseca la maldad tejida por las redes y ambientes de la subcultura del crimen” (p. 126). Desde esta perspectiva axiomática, la fealdad física describe necesariamente una fealdad moral: la mujer fea es mala y viceversa. Sin embargo, ni Leticia (I) ni Ana actúan motivadas por la maldad mientras aparecen desfiguradas, ni cometen sus acciones criminales por maldad. Leticia (I) se ve obligada a proteger a Gerardo de la amenaza de Pepe “El Sabroso” y prefiere engañarlo, haciéndose pasar por “hipócrita”, antes de provocarle un daño irremediable. Cuando finalmente asesina a Pepe, Leticia (I) lo hace en defensa propia y con el rostro libre de cicatrices. Lo mismo sucede con Ana, a quien el azar la lleva a reencontrarse con Rodolfo y a aprovechar que éste no la reconoce para vengar el daño que él le causó.

En el caso de Leticia (III), de *Camino del infierno*, cuya deformación física surge después de haber cometido sus actos ilícitos, el entorno cumple la función de condicionante para la conducta criminal. Fernández Reyes explica que “no pocas veces la incursión criminal es motivada por un fuerte deseo para obtener o mantener cierto nivel de vida” (2005, p. 126). En estos casos de crímenes aspiracionales, la deformación surge como un castigo, aun cuando el o la



Rostro marcado en *Hipócrita...!* (1949)
y *La mujer marcada* (1957).

criminal se haya arrepentido y reformado. En un principio Leticia (III) se asemeja a las *femme fatales* de los melodramas negros de Gavaldón, como Raquel Serrano (María Félix) de **La diosa arrodillada** (1947) o Ada Cisneros de Romano (Leticia Palma) de **En la palma de tu mano**. Sin embargo, la protagonista de **Camino del infierno** se distingue de ellas por mostrarse arrepentida y por recibir el escarmiento de la deformación antes de que finalice el relato. Como en el caso de las demás Leticias, en Leticia (III) se fusionan su deformidad física con su bondad moral.

Si las deformaciones y cicatrices no siempre son metáforas del comportamiento criminal ni, como en el caso del cine de horror, sustituciones simbólicas de miedos infantiles superados, ¿qué significado pueden tener los rostros mutilados de Leticia (I) y Ana y la lepra adquirida por Leticia (III)? Una posible respuesta se localiza en **Vagabunda**, el único de los melodramas negros de Miguel Morayta que no recurre a la mutilación física de sus protagonistas como recurso estilístico.

Vagabunda (1950) asume la perspectiva de la monstruosidad a partir del desbordado crecimiento de la Ciudad de México. Sus primeras imágenes muestran los contrastes socioeconómico visibles en las calles de la capital, mientras un

narrador señala a un barrio en particular como la zona roja, “que es la más pobre, miserable y mezquina de todas”. El recurso narrativo es muy parecido al que utiliza Luis Buñuel al comienzo de **Los olvidados** y el objetivo de ambos prólogos es el mismo: contextualizar la violencia como un síntoma de la miseria. Lo que hace distinto a la introducción de **Vagabunda** es, por una parte, la especificidad geográfica de la ubicación de la historia dentro de la mancha urbana de la Ciudad de México y, por otra, la responsabilidad que la historia atribuye al espacio urbano para influir en las vidas de sus habitantes. De acuerdo con Andrew Higson (1984, 1987) los escenarios de una película, o paisajes cinematográficos, cumplen con diferentes funciones, además de servir como espacios para el desarrollo del drama. En **Vagabunda**, los escenarios cumplen con al menos dos de las funciones enunciadas por Higson: la de presentar uno o más lugares históricos reales que permiten dotar de autenticidad a la ficción y la de servir como significante y metáfora de la psique de los protagonistas. En conjunto, el paisaje cinematográfico de esta película también funciona como un dispositivo para la valoración estética e ideológica del discurso filmico enunciado por su director (Maza Pérez, 2014, p. 112).

En **Vagabunda**, se pueden entender las vías de ferrocarril como cicatrices que la modernidad ha provocado en el rostro de la ciudad.



La narración del prólogo de *Vagabunda* se concentra en describir la zona marginal ubicada en los alrededores de la antigua estación del Ferrocarril Mexicano, tal como se encontraba antes de su modernización de 1959-1964. Al afirmar que la misión que el destino les ha confiado a las vías del ferrocarril es la de “delimitar las zonas, separar a las clases, servir de muralla para apartar las almas de los hombres, unas de otras” el narrador atribuye al ferrocarril, símbolo de la modernidad porfiriana, parte de la responsabilidad de los males de la Ciudad de México al ser una de las causas del crecimiento poblacional de la capital mexicana. En este sentido, las vías del tren son cicatrices que la modernidad ha provocado en el rostro de la ciudad.

En *Vagabunda*, la ciudad es un violento monstruo que devora a sus habitantes y agrede a los viajeros, como el padre Miguel que es asaltado y golpeado junto a las vías del tren, al comienzo de la película. La Ciudad de México de *Vagabunda* es siempre nocturna y peligrosa. El cabaret ya no es *El cielo* (como en *Hipócrita..!*) donde Leticia (I) sueña

con cantar algún día. Es un sitio sórdido, donde es imposible que Leticia (II) pueda cumplir su anhelo de ser artista. Todo el espacio alrededor de las vías del tren y debajo del puente vehicular es como un enorme agujero, donde las ratas hacen su nido y los hampones se reúnen para cometer sus fechorías.

El narrador también describe al puente vehicular de Nonoalco, estructura para el tránsito de vehículo inaugurada en 1940. Su descripción contrasta con la de las vías férreas por su tono optimista: “Por sobre la barriada se extiende el puente de Nonoalco, extraña estructura llena de símbolos y de promesas que, como un arcoíris de esperanza y de libertad, domina todo.” El puente es, pues, el camino que Leticia (II) deberá cruzar al final de la película para abandonar la miseria y la violencia que la rodean.

La ciudad-monstruo también está presente en *Hipócrita..!*, *Camino del infierno* y *La mujer marcada*. En las tres películas, Morayta presenta ambientaciones permanentemente nocturnas, iluminadas de forma indirecta, casi siempre desde una sola dirección. Salvo algunas escenas

El padre Miguel
en *Vagabunda*.



filmadas en exteriores nocturnos de la Ciudad de México para ***Camino del infierno***, el resto de las tres películas fue rodado en interiores y en calles construidas dentro de los estudios Clasa y Tepeyac. Son decorados que no intentan ocultar su artificialidad y que acentúan el ambiente ominoso que rodea a las protagonistas desde el comienzo de cada historia. Como los nombres de las protagonistas y sus acciones intercambiables, algunos elementos de la escenografía parecen repetirse de una película a la otra, como los faroles de evidente cartón que “iluminan” los recorridos nocturnos de las Leticias y de Ana.

Como el puente de Nonoalco en ***Vagabunda***, ***Camino del infierno*** presenta en su escena final un elemento arquitectónico inconfundible: el Monumento a la Independencia, uno de los símbolos más representativos de la capital mexicana. En dicho escenario se lleva a cabo la revelación visual de la deformidad de Leticia (III), cuando ella le revela a Pedro su torso carcomido por la lepra. De la misma manera, la columna del ángel funciona como el epicentro del acto de agresión definitivo que la ciudad comete hacia los protagonistas de la historia. Es un escenario irónico para la muerte de dos seres que buscaban ser libres y que terminan siendo devorados por la monstruosa ciudad.

CONCLUSIONES

El análisis del contexto de producción y de los elementos narrativos y estilísticos de las películas ***Hipócrita..!*** (1949), ***Vagabunda*** (1950), ***Camino del infierno*** (1951) y ***La mujer marcada*** (1957) refuerza la idea de que los melodramas negros dirigidos por Miguel Morayta constituyen un grupo homogéneo de obras que, aunque reducidas en número, poseen tono y estilo propios y presentan elementos comunes entre sí, gracias a la manera en que su realizador utiliza los recursos de producción puestos a su alcance. Tales evidencias permiten calificar a los melodramas negros de este director como la obra de un cineasta que, por distintas

circunstancias, no ha sido apreciado por su trabajo cinematográfico.

Los melodramas negros de Morayta se distinguen de otras cintas mexicanas del género por visitar los ambientes sórdidos y los escenarios marginales de la Ciudad de México durante el apogeo del gobierno de Miguel Alemán. Esta decisión narrativa, imaginada en primera instancia por el escritor Luis Spota, fue transformada por Miguel Morayta en un manifiesto de advertencia acerca de las amenazas de una modernidad siniestra y desigual, que poco tenía que ver con el discurso oficial del México del milagro económico.

La mutilación y la deformación del rostro femenino como recurso estilístico constituye un motivo muy poderoso y original de las cintas negras de Miguel Morayta. Aunque dicho recurso es utilizado con frecuencia en el cine de horror, su uso en el melodrama negro conduce a interrogar su papel específico en los filmes analizados. El análisis realizado nos conduce a concluir que el uso de la desfiguración del rostro y la evidencia de las cicatrices son metáforas de gran magnitud que corresponden a un tipo de monstruosidad que Morayta cuestiona abiertamente: el de la ciudad-monstruo.

La metáfora actúa en dos sentidos. Por un lado, las cicatrices faciales simbolizan los daños que la modernidad ha hecho a los habitantes de la ciudad, particularmente a las mujeres. Por el otro, son una metáfora de las marcas que la ciudad manifiesta en su propio rostro, surcado por vías férreas, avenidas, puentes y trenes que pueden conducir al destierro y la cárcel, como en ***Hipócrita..!*** y ***La mujer marcada***, a la muerte, como en ***Camino del infierno*** o, en el mejor de los casos, a un destino incierto pero esperanzador, como en ***Vagabunda***. 🍷

Bibliografía

- AGUIRRE Botello, M. (2004). *Las cinco estaciones. Las estaciones de ferrocarril de la Ciudad de México*. México: México Máximo. Recuperado de <http://www.mexicomaxico.org/Tranvias/ESTACIONES%20FC/Estaciones.htm>
- AMANN, R. (1989). *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispanomexicano: 1940-1980*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- BONFIL, C. (2016). *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. México: Secretaría de Cultura.
- BROOKS, Óscar. (2002). En *Escritores del cine mexicano sonoro*. Recuperado de http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/B/BROOKS_oscar/biografia.html
- CARROLL, N. (2004). *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- DE BAECQUE, A. (2003). Prólogo. En A. de Baecque (Ed.), *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 19-24). Barcelona, España: Paidós.
- DUNCAN, P. y Müller, J. (Eds.). (2017). *Cine negro*. Barcelona, España: Taschen.
- DURGNAT, R. (2006). Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir. En A. Silver & J. Ursini (Eds.), *Film Noir Reader* (pp. 37-51). Pompton Plains, EE.UU.: Limelight Editions.
- FERNÁNDEZ Reyes, Á. A. (2005). Criminología del cine: Las causas del crimen en el cine mexicano de la “Época de Oro”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 9(21), 105-136.
- GARCÍA Riera, E. (1993-94). *Historia documental del cine mexicano. Vol. 5, 6 y 9*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- GARCÍA Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano, primer siglo, 1897-1997*. México: Ediciones Mapa.
- HIGSON, A. (1984). Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the ‘Kitchen Sink’ Film. *Screen: Incorporating Screen Education*, (25), 2-21.
- HIGSON, A. (1987). The Landscapes of Television. *Landscape Research*, 12(3), 8-13.
- KERR, P. (2006). Out of What Past? Notes on the B film noir. En A. Silver y J. Ursini (Eds.), *Film Noir Reader* (pp. 107-127). Pompton Plains, EE.UU.: Limelight Editions.
- LARA Chávez, H. (2006). *Una ciudad inventada por el cine*. México: CONACULTA.
- LOMELÍ Vanegas, L. (2012). Interpretaciones sobre el desarrollo económico de México en el siglo XX. *Economía UNAM*, 9(27), 91-108. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-952X2012000300005

- LÓPEZ, V. (9 de diciembre de 2013). Cineasta mexicano de la Época de Oro Miguel Morayta inspira libro de ficción. *Corre Cámara*. Recuperado de http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=4728
- LOZANO, E. (23 de diciembre de 2010). Leticia Palma, cine y literatura. *Corre Cámara*. Recuperado de http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=2311
- MARTÍNEZ Assad, C. (2010). *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Editorial Océano.
- MAZA Pérez, M. (2014). *Miradas que se cruzan: el espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo*. México: Bonilla Artigas Editores.
- MEJÍA, E. (21 de febrero de 2010). Sus piernas perduran en la historia secreta del erotismo. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/96994.html>
- MEJÍA Prieto, J. (Ed.). (1993). *Sortilegio de vivir: la vida de Antonio Badú en conversaciones con Jorge Mejía Prieto*. México: Diana.
- MINO Gracia, F. (2007). *La fatalidad urbana: el cine de Roberto Gavaldón*. México: UNAM.
- L'aventure criminelle par Nino Frank. (28 de agosto de 2016). *Mon cinéma à moi*. Recuperado de <https://moncinemaamoi.blog/2016/08/28/laventure-criminelle-par-nino-frank/>
- Le film noir: un invention française. (12 de julio de 2016). *Mon cinéma à moi*. Recuperado de <https://moncinemaamoi.blog/2016/07/12/le-film-noir-une-invention-francaise/>
- Muere Miguel Morayta, exponente de la edad de oro del cine mexicano. (20 de junio de 2013). *El día.es*. Recuperado de <http://eldia.es/espectaculos/2013-06-20/3-Muere-Miguel-Morayta-exponente-edad-oro-cine-mexicano.htm>
- Muere Miguel Morayta, precursor del cine de oro mexicano. (20 de junio de 2013). *Milenio*. Recuperado de http://www.milenio.com/hey/Muere-Miguel-Morayta-precursor-mexicano_0_101990038.html
- MUÑOZ Castillo, F. (s. f.). Hipócrita: Leticia Palma. *Por Esto!* Recuperado de http://www.poresto.net/ver_nota.php?zona=yucatan&idSeccion=33&idTitulo=176873
- PERALTA, E. (1988). *La época de oro sin nostalgia: Luis Spota en el cine, 1949-1959*. México: Grijalbo.
- PLANA, M. (2016). Miedo y desfiguración en literatura, teatro y cine: cuando la ficción vapulea el rostro. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 3(3). Recuperado de <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/CORPO/article/view/12409/12988>

- RAZO Hidalgo, E. (27 de octubre de 2014). Revueltas y el cine IX. La década prodigiosa, 1 de 3. *F.I.L.L.M.E.* Recuperado de http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=1301
- Repasan la obra cinematográfica del centenario cineasta Miguel Morayta. (9 de marzo de 2010). *Vóz Libre*. Recuperado de <http://hemeroteca.vozlibre.com/noticias/ampliar/49126/repasan-la-obra-cinematografica-del-centenario-cineasta-miguel-morayta>
- RODRÍGUEZ, J. (1997). La aportación del exilio republicano español al cine mexicano. *Taiifa. Publicación trimestral de literatura, 2ª época* (4), 197-224.
- RUIZ Toribio, D. (2007). *Miguel Morayta Martínez, director de cine*. Murcia, España: accionvisual.
- RUIZ Toribio, D. (2010). *35 películas mexicanas de Miguel Morayta*. Ciudad Real, España: El Gran Turbinax.
- SCHNEIDER, S. (1999). Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror. *Other Voices, 1*(3). Recuperado de <http://www.othervoices.org/1.3/sschneider/monsters.php>
- SCHRADER, P. (2006). Notes on Film Noir. En A. Silver y J. Ursini (Eds.), *Film Noir Reader* (pp. 53-63). Pompton Plains, EE.UU.: Limelight Editions.
- SECRETARÍA DE ECONOMÍA. (1953). *Séptimo Censo General de Población: 6 de junio de 1950*. México: Secretaría de Economía. Recuperado de http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/1329/702825412180/702825412180_1.pdf
- Spota Saavedra, Luis. (2002). En *Escritores del cine mexicano sonoro*. Recuperado de http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/S/SPOTA_saavedra_luis/biografia.html
- TRUFFAUT, F. (2003). Alí Babá y la “política de los autores”. En A. de Baecque (Ed.), *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 32-35). Barcelona, España: Paidós.
- VILLASANA, C. & Gómez, R. (30 de julio de 2016). El primer puente vehicular de la CDMX. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/07/30/el-primer-puente>

Filmografía

- ALMODÓVAR, P. (Director) y Almodóvar, A. & GARCÍA, E. (Productores). (2011). ***La piel que habito***. España: El Deseo.
- BODGANOVICH, P. (Director) y Starger, M. (Productor). (1985). ***Máscara*** [*Mask*]. EE.UU.: Universal Pictures.
- BOYTLER, A. & Sevilla, R. J. (Directores) y De la Garza, S. (Productor). (1934). ***La mujer del puerto***. México: Eurindia Films.
- BUÑUEL, L. (Director) y Dancigers, Ó., Kogan, S. & Menasce, J. A. (Productores). (1950). ***Los olvidados***. México: Ultramar Films.
- BUSTILLO Oro, J. (Director) y Grovas, J. (Productor). (1956). ***Del brazo y por la calle***. México: Tele Talía Films.
- CORONA Blake, A. (Director) y De la Fuente, Á. (Productor). (1956). ***El camino de la vida***. México: Cinematográfica Latino Americana, S. A.
- CUKOR, G. (Director) y Saville, V. (Productor). (1941). ***Un rostro de mujer*** [*A Woman's Face*]. EE.UU.: Loew's Incorporated.
- FERNÁNDEZ, E. (Director) y Elizondo, S. (Productor). (1949). ***Salón México***. México: Clasa Films Mundiales.
- FERNÁNDEZ, E. (Director) y Calderón, G. & Calderón, P. (Productores). (1951). ***Víctimas del pecado***. México: Cinematográfica Calderón.
- FRANCO, J. (Director) y Lax, L. & Lesoeur, M. (Productores). (1962). ***Gritos en la noche***. España: Hispamer Films, Leo Lax Production, Ydex Eurociné.
- FRANJU, G. (Director) y Borkon, J. (Productor). (1960). ***Los ojos sin cara*** [*Les yeux sans visage*]. Francia, Italia: Champs-Élysées Productions, Lux Film.
- GAVALDÓN, R. (Director) y Wagner, J. (Productor). (1947). ***La diosa arrodillada***. México: Panamerican Films.
- GAVALDÓN, R. (Director) y Noriega, J. M. (Productor). (1948). ***A la sombra del puente***. México: RKO Radio Pictures de México.
- GAVALDÓN, R. (Director) y Brooks, Ó. J. & MIER, F. (Productores). (1951). ***En la palma de tu mano***. México: Mier y Brooks.
- GAVALDÓN, R. (Director) y Brooks, Ó. J. & Mier, F. (Productores). (1952). ***La noche avanza***. México: Mier y Brooks.
- GIBSON, M. (Director) y Davey, B. (Productor). (1993). ***El hombre sin rostro*** [*The Man Without a Face*]. EE.UU.: Icon Entertainment International, Icon Productions.
- GOUT, A. (Director) y Calderón, G. & Calderón, P. (Productores). (1950). ***Aventurera***. México: Cinematográfica Calderón.

- HARTFORD-DAVIS, R. (Director) y Newbrook, P. (Productor). (1960). **La cara de la corrupción** [*Corruption*]. Reino Unido: Oakshire Productions, Titan International Productions.
- JULIAN, R. (Director) y Laemmle, C. (Productor). (1925). **El fantasma de la ópera** [*The Phantom of the Opera*]. EE.UU.: Universal Pictures.
- LENI, P. (Director) y Laemmle, C. (Productor). (1928). **El hombre que ríe** [*The Man Who Laughs*]. EE.UU.: Universal Pictures.
- LYNCH, D. (Director) y Sanger, J. (Productor). (1980). **El hombre elefante** [*The Elephant Man*]. EE.UU., Reino Unido: Brookfilms.
- MOLANDER, G. (Director y Productor). (1938). **El rostro de una mujer** [*En kvinnas ansikte*]. Suecia: Svensk Filmindustri.
- MORAYTA, M. (Director) y Elvira, G. (Productor). (1944). **Caminito alegre**. México: Cimesa.
- MORAYTA, M. (Director) y Elvira, J. (Productor). (1947). **La casa colorada**. México: José Elvira.
- MORAYTA, M. (Director) y Ortiz Monasterio, F. (Productor). (1947). **El secreto de Juan Palomo**. México: Producciones México.
- MORAYTA, M. (Director) y Ortiz Monasterio, F. (Productor). (1947). **Los siete niños de Écija**. México: Producciones México.
- MORAYTA, M. (Director) y Brooks, Ó. J. (Productor). (1949). **Hipócrita..!** México: Óscar J. Brooks.
- MORAYTA, M. (Director) y Brooks, Ó. J. & Mier, F. (Productores). (1950). **Vagabunda**. México: Mier y Brooks.
- MORAYTA, M. (Director) y Fernández Chamorro, E. (Productor). (1950). **Un corazón en el ruedo**. México: Clasa Films Mundiales, Emilio Fernández Chamorro Producciones.
- MORAYTA, M. (Director) y Brooks, Ó. J. & Mier, F. (Productores). (1951). **Camino del infierno**. México: Mier y Brooks.
- MORAYTA, M. (Director) y Elvira, J. (Productor). (1952). **El mártir del Calvario**. México: Oro Films.
- MORAYTA, M. (Director) y González, C. (Productor). (1953). **¡Ay pena, penita, pena!** España, México: Diana Films, Suevia Films.
- MORAYTA, M. (Director) y Brooks, Ó. J., & Enríquez, E. (Productores). (1957). **La mujer marcada**. México: Brooks y Enríquez.

- MORAYTA, M. (Director) y Pérez Grovas, R. (Productor). (1963). **La invasión de los vampiros**. México: Tele Talía Films, Internacional Sono Films.
- MORAYTA, M. (Director) y Elvira, G. & González, C. (Productores). (1966). **Jose-lito vagabundo**. México, España: Oro Films, Cesáreo González Producciones Cinematográficas.
- MORAYTA, M. (Director) y Galindo Aguilar, P. & González, C. (Productores). (1968). **Vestidas y alborotadas**. México, España: Filmadora Chapultepec, Cesáreo González Producciones Cinematográficas.
- MORENO, A. (Director) y De la Cruz Alarcón, J. (Productor). (1932). **Santa**. México: Compañía Nacional Productora de Películas.
- ORTEGA, J. J. (Director y Productor). (1953). **Piel canela**. México: Compañía Cinematográfica Mexicana.
- PEREDO, L. G. (Director) y Camus, G. (Productor). (1918). **Santa**. México: Ediciones Camus.
- RODRÍGUEZ Rey, P. & Ruiz Toribio, P. [ALUMBRE Colectivo Fotográfico]. (2013). *Miguel Morayta - ¿Y de la Vida qué?... ¡de Cine!* [Archivo de video].
- WIENE, R. (Director) y Meiner, R. & Pommer, E. (Productores). (1920). **El gabinete del doctor Caligari** [*Das Cabinet des Dr. Caligari*]. Alemania: Decla-Bioscop AG.
- WORSLEY, W. (Director) y Shepard, D. (Productor). (1923). **El jorobado de Notre Dame** [*The Hunchback of Notre Dame*]. EE.UU.: Universal Pictures.

MAXIMILIANO MAZA PÉREZ (México) es Doctor en Estudios Humanísticos con especialidad en Comunicación y Estudios Culturales por el Tecnológico de Monterrey y profesor asociado en la misma institución. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel 1. Autor de libros y artículos académicos publicados en México, España y el Reino Unido. Sus líneas de investigación se vinculan con el cine mexicano, el cine fronterizo, así como la relación entre memoria, identidad y cultura audiovisual. CONTACTO: mmaza@itesm.mx