

La estrella del melodrama como heroína noir: *La huella de unos labios* (1952)

The melodrama star as a noir film heroine:
The Trace of Some Lips (1952)

Roberto Carlos Ortiz¹

<https://orcid.org/0000-0003-3860-6270>

RESUMEN: Este trabajo reexamina *La huella de unos labios* (Juan Bustillo Oro, 1952), una poco conocida adaptación mexicana del autor de historias de suspenso Cornell Woolrich, y considera la película dentro de varios contextos: las heroínas de otras adaptaciones de Woolrich al cine, la mujer en el film noir mexicano y la imagen de estrella de la actriz Rosario Granados. La contextualización sostiene que María es una heroína noir inusitada dentro del cine mexicano cuya caracterización ilustra los discursos contradictorios sobre la mujer en el cine de la Época de Oro. El trabajo considera el efecto del casting de Rosario Granados, estrella de melodramas, en un film noir.

PALABRAS CLAVE: cine negro, género, historia del cine, adaptación literaria, estudios de estrella

ABSTRACT: This article reexamines *La huella de unos labios* (*The Trace of Some Lips*, Juan Bustillo Oro, 1952), a little-known Mexican adaptation of a Cornell Woolrich short story, and considers the movie within different contexts: the heroines of other Woolrich film adaptations, the women of Mexican film noir, and the star image of actress Rosario Granados. This contextualization maintains that Maria is an unusual Mexican film noir heroine whose characterization exemplifies contradictory discourses about women in Mexican Golden Age Cinema. The article also considers the effect of casting Rosario Granados, popular melodrama star, in a film noir.

KEYWORDS: film noir, gender, cinema history, literary adaptation, film star studies

¹ Tulane University, Luisiana, Estados Unidos. Correo electrónico: ortizrc@gmail.com
Fecha de recepción: 17/05/2018. Aceptado: 20/07/2018

**La estrella del melodrama como heroína noir:
La huella de unos labios (1952)**

Anunciada como la primera gran película de “suspense” del cine mexicano, *La huella de unos labios* (Juan Bustillo Oro, 1952) narra la historia de “los agravios, la indignidad y la venganza” de María (Rosario Granados), una vendedora de cigarrillos en el Cabaret Frenesí que se hace amante del mafioso Carlos Villa (Carlos López Moctezuma) para vengar el asesinato de su novio, el mecánico Felipe (Rubén Rojo). *La huella de unos labios* ha sido ignorada en ciclos recientes de cine negro mexicano, aunque tiene una conexión directa con la literatura y el film noir estadounidense. Es una adaptación de un cuento de Cornell Woolrich (1903 – 1968), cuyas historias de suspenso fueron adaptadas con frecuencia para el cine, la radio y la televisión estadounidense durante los años 40 y 50, incluyendo títulos canónicos del film noir como *La dama fantasma* (*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944) y *Pasión diabólica* (*Black Angel*, Roy William Neill, 1946)². En los 1950 algunos de sus relatos, muchos publicados bajo el seudónimo de William Irish, también fueron adaptados en otros países como Argentina (*El pendiente*, León Klimovsky, 1951; *No abras nunca esa puerta* y *Si muero antes de despertar*, Carlos Hugo Christensen, 1952) y España (*El ojo de cristal*, Antonio Santillán, 1956, con los mexicanos Carlos López Moctezuma y Beatriz Aguirre).

Figura 1: “Suspense” mexicano: Rosario Granados como María, Gilberto González como Cortés, Carlos López Moctezuma como Villa y Luis Beristáin como Andrade en *La huella de unos labios*.



Fuente: Eduardo Guerrero. Cortesía Acervo Iconográfico, Cineteca Nacional.

² N.B.: Son los títulos usados en México.

En sus memorias, Juan Bustillo Oro indica que *La huella de unos labios* se hizo durante un periodo de crisis creativa “en los que no hubo un feliz correr de la fantasía” y hubo “una merma en mi inspiración de autor” (1984: 277). No obstante, varios factores justifican su revaloración, empezando por el hecho de ser la única adaptación mexicana de uno de los autores más emblemáticos del film noir. Sobresale también que, como en el cuento de Cornell Woolrich, la protagonista es quien narra la historia, inusitado en el film noir y el cine clásico mexicano. Como otras heroínas de Woolrich, María en *La huella de unos labios* desafía los estereotipos binarios asociados con la mujer en el film noir al tomar la decisión de “deshonrarse” y adoptar el papel del detective con el objetivo de vengar el asesinato de su pareja. En *La huella de los labios* también resalta la poca música de fondo y la ausencia de números musicales. El texto de estrella de la actriz Rosario Granados vincula a la película con el género “femenino” del melodrama. Y, como notan Ana M. López (1993) y Dolores Tierney (1999), la música tenía un papel importante en los melodramas mexicanos, con potencial de subvertir su representación de la mujer.

En su estudio de Rita Hayworth en *Gilda* (Charles Vidor, 1946), Richard Dyer comenta que “la mujer en el film noir es sobre todo inescrutable. No es tanto su maldad como su inescrutabilidad (y su atractivo) lo que las hace letales para el héroe” (1980: 92). *La huella de unos labios* juega con la noción de la mujer inescrutable al ofrecer una variante de una situación presente en otros relatos de Cornell Woolrich: María es una joven que abandona los roles habituales en el film noir de amante, esposa, novia o prostituta, adopta el papel del detective y, sin ser una *femme fatale*, vengó la muerte de su novio. Este trabajo ofrece una revisión que sitúa a *La huella de unos labios* dentro de varios contextos: las heroínas de las ficciones de Cornell Woolrich, la mujer en el film noir mexicano y la imagen de estrella de Rosario Granados. Siguiendo las pautas de los estudios de López (1993 y 1997) y Tierney (1999 y 2007), entre otros, este trabajo considera al personaje de María en *La huella de unos labios* como representativo de los discursos contradictorios sobre la mujer en el cine mexicano de la Época de Oro. En *La huella de los labios*, la imagen ortodoxa de Rosario Granados como estrella de melodramas en que interpretaba a madres sufridas informa y compite con su representación de María, cuyas acciones hacen de ella una heroína noir inusitada dentro del cine clásico mexicano.

Las heroínas noir de Cornell Woolrich

En general, las nociones que se tienen del film noir se basan en las adaptaciones al cine de los relatos policíacos “duros” de Dashiell Hammett, Raymond Chandler y James M. Cain. Esas películas suelen mostrar una masculinidad alienada, cínica y pesimista, como la personificada por el detective Phillip Marlowe (Dick Powell) en *El enigma del collar* (*Murder My Sweet*, Edward Dmytryk, 1944) o por el antihéroe Walter Neff (Fred MacMurray), agente de seguros transformado en asesino, en *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944). Estas películas también presentan míticas representaciones de la *femme fatale*: atractivas anti-heroínas duras, engañosas y manipuladoras como Barbara Stanwyck en *Pacto de sangre* y Lana Turner en *El cartero llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946), basadas en novelas de James M. Cain. Phyllis (Stanwyck) y Cora (Turner) son sensuales esposas infieles que con su sexualidad logran que un hombre las libere de sus esposos. Ante la censurable *femme fatale* solía contraponerse otro modelo aceptable de mujer: una

esposa, novia, hermana o hija virtuosa y fiel, como la hijastra (Jean Heather) en *Pacto de sangre*.

Sin embargo, en su repaso de la representación de la mujer en el film noir, Yvonne Tasker (2013) recuerda que muchas protagonistas del noir no corresponden a ese modelo, incluyendo heroínas noir cuyos nombres sirven de título para películas emblemáticas, como la ejecutiva de publicidad *Laura* (Otto Preminger, 1944) o la falsa *femme fatale* *Gilda* (1946). Julie Grossman (2009) sostiene que la misma *femme fatale* ha sido malinterpretada, pues los hombres dentro de las películas –y los críticos de cine– suelen proyectar sobre ellas sus deseos y sus miedos. En su relectura de *El cartero llama dos veces*, Grossman mantiene que el estereotipo de la *femme fatale* no nos deja ver a Cora Smith como una mujer desesperada a la que el patriarcado le impide llevar a cabo sus ambiciones. Grossman nota que “la mayoría de las mujeres noir son presentadas en un contexto que nos ayuda a entender por qué se comportan del modo en que lo hacen” (2009: 44) y que “muy pocas femmes fatales realmente encajan dentro del modelo estricto de la femme fatale malvada y opaca que ‘no puede ser humanizada’” (2009: 47).

Las protagonistas de los relatos de Cornell Woolrich llevados al cine tampoco encajan nítidamente dentro de la tipología de género asociada con el film noir. Aunque generalmente buscan salvar (o, en el caso de *La huella de unos labios*, vengar) a un hombre, ellas no actúan motivadas por la maldad, sino por la necesidad económica y su ambición doméstica. Christine Photinos ha notado cómo en sus ficciones Cornell Woolrich participaba a la vez que difería de las expectativas narrativas de la tradición “dura” de la literatura negra y concluye que a “los lectores a quienes les atraen las historias que enfatizan el individualismo viril no acogerán necesariamente a Woolrich” (2010: 67). Para Jonathan Rosenbaum, Cornell Woolrich es “más ‘pasado por agua’ que ‘duro’ en la representación de sus héroes y heroínas” (1984: 36). Ellas desafían las expectativas sobre la mujer letal o virtuosa. Observa Rosenbaum: “Sus heroínas tienden a ser fálicas mientras que sus héroes con frecuencia rayan en ser afeminados” (1984: 36).

Cornell Woolrich es considerado un maestro del suspenso cuyas historias, recordadas principalmente por sus adaptaciones al cine y la televisión, oscilan entre el relato detectivesco y el horror psicológico. Descrito por el cineasta Guy Maddin como un “especialista en trastornos” (2004: 8), Woolrich escribía rápido, sin revisar demasiado el texto y reciclando situaciones. Pese a sus descuidos con el lenguaje, Woolrich logró destacarse entre sus contemporáneos por su habilidad para crear situaciones ingeniosas y sostener el suspenso, aunque la trama cayera en lo insólito. Observa Bustillo Oro, “William Irish no se detenía en forzar un poco las circunstancias hacia el fin propuesto. No violentaba la lógica. Simplemente recurría a lo sorprendente sin importarle lo poco probable” (1984: 282). Durante el apogeo del film noir, Woolrich fue el autor más adaptado al radio y el cine. Pese a su éxito profesional, lo poco que se sabe de su vida privada es deprimente: un homosexual atormentado que no consumó su único matrimonio en la juventud, un joven escritor que abandonó sus aspiraciones literarias para dedicarse a un género desprestigiado, un solitario que vivía en diferentes hoteles y dependía emocionalmente de su madre, con quien vivía, un alcohólico que empeoró tras morir su madre, un diabético cuyos descuidos lo llevaron a perder una pierna.

La desoladora vida de Cornell Woolrich puede verse reflejada en los personajes de sus relatos: por lo general son hombres y mujeres a quienes el destino pone en una disyuntiva que los obliga a actuar contra el reloj, tratando de desafiar un destino que suele imponerse al final, mediante una vuelta irónica en la trama. Sin embargo, el mundo

imaginado por Woolrich resulta atractivo porque sus protagonistas suelen ser personas de clase trabajadora o media baja que anhelan la domesticidad, sin privilegiar a la figura del detective como representante del orden.

María, la protagonista de *La huella de unos labios*, está hermanada con las heroínas noir de otras ficciones de Woolrich llevadas al cine. Las circunstancias económicas obligan a Jerry (una novata Rita Hayworth) en *Condenado* (*Convicted*, Leon Barsha, 1938) y a Anne (Elyse Knox, estrella de la Monogram Pictures) en *En vísperas de la muerte* (*I Wouldn't Be In Your Shoes*, William Nigh, 1948) a trabajar en ambientes poco respetables (un club nocturno, una escuela de baile, respectivamente) y adoptar la posición de detectives amateur. El proceso de investigación conlleva una degradación mayor al tener que fingir atracción por sus posibles ayudantes y/o sospechosos. En *La dama fantasma* (1944) y *Pasión diabólica* (1946), las heroínas (Ella Raines, June Vincent) abandonan temporariamente su posición respetable (secretaria, ama de casa) y asumen una identidad falsa (mujer fácil, cantante de club nocturno) para entrar en el submundo criminal y encontrar las pruebas necesarias para salvar a su galán, que en ambos casos ha sido acusado falsamente de matar a una *femme fatale*. *La dama fantasma*, *Pasión diabólica* y *En vísperas de la muerte* comparten un giro irónico final: la protagonista descubre que el hombre que la ha ayudado en su labor de deducción es el asesino. (Figura 2)

Figura 2: La heroína noir de Woolrich: June Vincent como Cathy, ama de casa transformada en detective. Con Dan Duryea.



Fuente: Captura de pantalla. *Pasión diabólica* (*Black Angel*, Roy William Neill, 1946).

Mentira latente (*No Man of Her Own*, Mitchell Leisen, 1950) invierte ese escenario: Helen (Barbara Stanwyck) es una madre soltera abandonada sin dinero que no se rebaja

socialmente, sino que adopta la identidad de Patrice, una viuda de clase alta para ofrecerle una buena vida a su recién nacido. Lisa (Grace Kelly), la protagonista de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), también rompe con su papel femenino tradicional (una modelo que anhela casarse) al asumir el rol de detective y buscar evidencia en el apartamento de un asesino para así ayudar –y también impresionar– a su novio Jeff (Jimmy Stewart), un periodista lisiado transformado en voyeur, quien la observa a través de sus binoculares mientras arriesga su vida.

En *La huella de unos labios*, María también anhela un ideal doméstico y deja su trabajo de mala reputación en el Cabaret Frenesí para casarse con un joven mecánico. Tras el asesinato de su novio, María rechaza la posibilidad de una feminidad respetable con su otro pretendiente, el detective Andrade, y toma la decisión de convertirse en amante de Vega, el mafioso dueño del cabaret, con el fin de vengarse. Como en el relato de Woolrich, durante su venganza María adopta tanto la posición del criminal (imaginando cómo murió la amante de Vega y creando su propia versión del crimen mientras planta evidencia falsa contra Vega) como la del detective (imaginando las posibles reacciones de Andrade a medida que vaya encontrando la evidencia). Figura 3

Figura 3: María (Rosario Granados) adopta los papeles del asesino y el detective al plantar evidencia en la escena del crimen.



Fuente: Captura de pantalla. *La huella de unos labios* (Juan Bustillo Oro, 1952).

Las huellas del relato

Según el director Juan Bustillo Oro (1984), el proyecto de la adaptación mexicana de Cornell Woolrich surgió cuando el productor Jesús Grovas le pidió una historia para lucimiento de su “estrella exclusiva”, Rosario “Charito” Granados. Bustillo Oro propuso adaptar “El cuello de la camisa”, cuento publicado inicialmente en inglés en 1939 como “Collared” (un juego con los significados de “collar”: cuello de camisa y atrapar). El

contacto entre Bustillo Oro y Woolrich era Antonio Helú, pionero escritor de historias policiacas en México, otrora director de cine, amigo y colaborador de Bustillo Oro, y editor de la revista *Selecciones policiacas y de misterio*. En México, los cuentos de Cornell Woolrich/William Irish habían circulado en revistas como *Selecciones Ellery Queen* y se estrenaron sus adaptaciones al cine. Un cartel publicitario de *La huella de unos labios* identificaba a William Irish como autor de *La ventana* (*The Window*, Ted Tetzlaff), variante noir de “Pedro y el lobo” que tuvo éxito en la Ciudad de México en 1949.

Bustillo Oro fue fundamental en la creación de la mitología sobre la Época de Oro del cine mexicano, con títulos emblemáticos para algunas de sus estrellas más populares: los “calaveras” simpáticos de Fernando Soler y solterones ridículos de Joaquín Pardavé (*En tiempos de don Porfirio*, 1940; *México de mis recuerdos*, 1944), las matriarcas cómicas y melodramáticas de Sara García (*Al son de la marimba* y *Cuando los hijos se van*, ambas 1941), el peladito de Cantinflas (*Aquí está el detalle*, 1940), los campiranos arrogantes de Jorge Negrete (*Canaima*, 1945; *No basta ser charro*, 1946). Sin embargo, aunque se admira la estética expresionista en *Dos monjes* (1934) y el “star turn” de Cantinflas en *Aquí está el detalle*, el cine de Bustillo Oro suele ser menospreciado y recién se están revalorando sus comedias musicales de nostalgia porfiriana (por ejemplo, Ávila 2017). La crítica por lo general ha ignorado sus intervenciones en otros géneros, como sus exploraciones del cine negro en *El hombre sin rostro* (1950), *La huella de unos labios* (1951), *Retorno a la juventud* (1954), *El asesino X* (1954) y *El medallón de un crimen* (1956). El único film noir de Bustillo Oro que ha sido estudiado es *El hombre sin rostro*, vehículo para lucimiento de Arturo de Córdova que Julia Tuñón (2013) ha descrito como “melo-noir” y Sergio de la Mora (2016) ha reinterpretado desde una óptica que entrelaza los “queer studies” con los “estudios de estrella”. *La huella de los labios* destaca en el cine negro de Juan Bustillo Oro como la única exploración noir centrada en una mujer.

En el cuento de Cornell Woolrich, Mae es una joven de clase baja, una ex prostituta forzada a convertirse en amante de un mafioso, que narra en primera persona cómo se venga de Buck Colby plantando evidencia en el apartamento de su nueva amante, a quien el mafioso ha asesinado. La evidencia plantada es la marca de lápiz de labio a prueba de agua que la occisa dejaba en los cuellos de las camisas de Buck. Woolrich genera suspenso a través del riesgo que descubran a Mae mientras lleva a cabo su plan contra el reloj: antes que la policía descubra el cuerpo, antes de que Buck despierte y sin que la vea el cómplice del mafioso (encargado de inculpar al pretendiente de la occisa). El suspenso se mantiene mientras Mae espera a saber si su plan funcionó. Tras ser descubierta, el suspenso final es cómo Mae logrará salir con vida.

Como en otras historias de Cornell Woolrich, hay varios giros irónicos dentro del relato. Buck es un mafioso explotador que forzó a Mae a convertirse en su amante, que mandó matar a su novio y que le pega a la menor provocación. Sin embargo, Buck no quería asesinar a su nueva amante (también a la fuerza) –la muerte fue accidental. Al final del relato, tras la muerte de Buck, el policía Temple le dice a Mae que sabían que la marca del lápiz de labio era plantada y que la evidencia no hubiera bastado para inculpar al mafioso. El relato culmina cuando Temple le revela a Mae que cometió el error de marcar el cuello de la camisa al revés.

La situación establecida al inicio de *La huella de unos labios* es fiel al relato de Woolrich. La película abre con la entrada de un hombre (el mafioso Carlos Villa) a un edificio. La cámara lo introduce como una sombra (toma que recuerda el gusto de Bustillo Oro por el expresionismo alemán) e inicialmente solo muestra sus manos y pies al subir

las escaleras. La cámara corta a una toma que introduce a María sentada frente al tocador, limándose las uñas vestida en bata de dormir, escuchando los pasos que dan inicio a su narración en off: “Si, no cabía duda. Eran sus pasos, sus odiosos pasos, los malditos pasos que me obsesionaban noche y día”. La cámara solo muestra al mafioso de cuerpo completo cuando María lo ve entrar al apartamento desde el tocador, privilegiando visualmente el punto de vista de la protagonista.

María permanece sentada mientras observa, comenta que Villa ha llegado al apartamento inusualmente nervioso y ofrece un poco de exposición que establece la naturaleza de su relación: “Si continuaba yo viviendo con él, ciertamente que no era por amor, ni siquiera por dinero, sino porque quería vengarme”. María intuye que algo grave le pasa a Villa (a quien describe como “chacal” y “bestia”) y presiente que ha llegado la oportunidad de vengarse cuando le ordena que debe decir que llegó antes al apartamento y luego quema la camisa manchada en el cuello con el lápiz de labios de su amante. Villa se pone su bata de noche y María pregunta burlonamente desde el tocador: “¿Por qué te asustó tanto la huella de esos labios?” Después que Villa le lanza un zapato y rompe el espejo del tocador (“aquel espejo roto era el símbolo de mi ignominia y de mi humillación”), María anuncia sus planes de venganza, dando inicio a la secuencia de créditos a casi seis minutos, sobre la imagen del espejo roto y un raro instante con música de fondo. Como en el relato, Juan Bustillo Oro mantiene la narración en primera persona, pero cambia el tono de voz de la protagonista. La Mae de Woolrich y la María de Bustillo Oro son jóvenes de clase trabajadora, pero María habla con la dicción de una heroína de clase media de melodrama. Figura 4 y Figura 5.

Figura 4 y Figura 5: María (Rosario Granados) escucha los odiosos pasos de su amante, el mafioso Villa (Carlos López Moctezuma)





Fuente: Capturas de pantalla. *La huella de unos labios* (Juan Bustillo Oro, 1952).

El crítico J. Hoberman (2015) ha descrito al cine negro mexicano como “parte film noir, parte grand opera”. Su descripción sintetiza los referentes de género cinematográfico que suelen orientar las apreciaciones noir mexicano. Partiendo de una división entre noir y melodrama, “mexicanizar” al cine negro suele tener la connotación peyorativa de añadirle elementos melodramáticos y los ejemplos de noir mexicano privilegiados son aquellos que se alejan de las convenciones del melodrama. En su *Historia documental del cine mexicano*, Emilio García Riera, por ejemplo, compara peyorativamente al personaje de Arturo de Córdova en *El hombre sin rostro* (1950), primer noir de Bustillo Oro, con el de Peter Lorre en el thriller *M* (Fritz Lang, 1932) y critica que: “el pobre criminal edípico y misógino de Bustillo Oro no tuvo, como el de Lang, la suerte de actuar en un contexto social bien definido, sino en el del melodrama más ortodoxo” en que “las consideraciones moralistas debían privar sobre cualesquiera otras” (1992a: 213). En el caso de *La huella de unos labios*, García Riera comenta que “la voz en off de Rosario Granados, que cuenta sus planes de venganza, anuncia más que otra cosa las exaltaciones del melodrama” (1992b: 128).

Es cierto que Juan Bustillo Oro no usa los diálogos ocurrentes o pláticas ingeniosas que caracterizan al film noir estadounidense. Salvo por algunos momentos de lenguaje más “crudo” –en las voces de los mafiosos– Bustillo Oro recurre al lenguaje característico de los melodramas mexicanos. La secuencia de créditos, por ejemplo, está enmarcada por la repetición de la frase: “Esta es la historia de mis agravios, de mi indignidad y de mi venganza”. Sin embargo, es importante recordar que la relación cercana entre el melodrama y el film noir no es exclusiva de un film noir “mexicanizado”, ni tampoco debiera tener connotaciones peyorativas.

En su revisión de los escritos sobre el film noir, James Naremore nota la paradoja de que el término sea una creación de los críticos de cine para reevaluar un grupo de

películas creadas durante el periodo clásico (1940–50): “es a la vez un legado cinematográfico importante y una idea que hemos proyectado sobre el pasado” (1995: 14). Dado que el concepto de “film noir” surge de miradas extranjeras sobre un grupo de películas producidas y estrenadas anteriormente, no sorprende que haya debates sobre su categorización. La intersección de lo que entendemos por melodrama y film noir se puede ver especialmente en películas de Hollywood sobre/para mujeres (“woman’s film”) que fueron producidas para el lucimiento de una estrella. *La sentencia* (Nora Prentiss) y *La infiel* (*The Unfaithful*, ambas Vincent Sherman, 1947), por ejemplo, son vehículos para lucimiento de Ann Sheridan descritos como melodramas “con aire noir” o “cuasi-noirs”. *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), adaptación de James M. Cain que revitalizó la carrera de Joan Crawford, ha sido descrita como un melodrama enmarcado como film noir y su estreno en México como *El suplicio de una madre* explotó su lado melodramático.

En *La huella de unos labios* la imagen de la pareja en el espejo, roto antes de los créditos, sirve de transición a una retrospectiva, producto de la imaginación de Juan Bustillo Oro, que se extiende hasta la mitad de la película. Dado la brevedad del relato de Woolrich, Bustillo Oro se vio “precisado a desarrollar los antecedentes del caso” (1984: 281) e imaginar un trasfondo para María y su novio. Cuando el mecánico Felipe le ofrece matrimonio, María deja su trabajo como vendedora de cigarrillos en el cabaret de Villa. Pese a las advertencias del policía Manuel Andrade, María no se percata de cuánto Villa la desea y de lo que está dispuesto a hacer para tenerla. Tras un intento fallido de forzarla en su oficina, interrumpido por la llegada de su amante, Villa manda golpear a Felipe, quien obliga a María a contarle quién fue el responsable.

Cornell Woolrich (1949 [1939]) ofrece pocos datos sobre el novio de Mae: “un alma buena”, “un hombre honesto” que pensaba casarse con ella hasta que “tuvo un ‘accidente’”. Al expandirlo, Bustillo Oro lo inscribe dentro de las tradiciones del film noir, en el sentido que Felipe proyecta sus deseos y sus miedos sobre María, la mujer que desea. Por esa razón, tras recibir una golpiza, Felipe no tarda en creer que ella pudo haber sido amante de Villa:

Felipe: “Solo vine a decirte cuanto te desprecio”

María: “¿Por qué, Felipe? ¿Por qué?”

Felipe: “Porque eres una...”

María: “No, Felipe. No lo digas”.

Bustillo Oro también expande al personaje de Temple, ahora llamado Andrade, el policía que investiga el asesinato de la amante de Villa. No obstante, el cambio más interesante es cómo María se hace amante del mafioso. En el relato de Woolrich, el mafioso Buck obliga a Mae a ser en su amante y ella tuvo miedo de rechazarse a darle la llave de su apartamento (1949 [1939]: 129). En la versión de Juan Bustillo Oro, María tiene la opción de iniciar una relación con el detective, pero toma la decisión de degradarse con el fin de vengar la muerte de su prometido. Figura 6 y Figura 7.

Figura 6 y Figura 7: Tras rechazar el amor del policía Andrade (Luis Beristáin), María (Rosario Granados) lo usa en su plan contra Villa (Carlos López Moctezuma).



Fuente: Eduardo Guerrero. Cortesía Acervo Iconográfico, Cineteca Nacional.

La segunda mitad de *La huella de unos labios* es bastante fiel al relato de Woolrich y está dedicada a la venganza de María. A través de la puerta del dormitorio, María escucha cuando Villa le cuenta a Cortés, su mano derecha, sobre la muerte de su otra amante (a diferencia del cuento, es una relación anterior a María) y le da instrucciones para culpar al pretendiente de la occisa. Bustillo Oro genera suspenso al mostrar –sin recurrir al refuerzo melodramático de una banda sonora– cómo María sale a plantar evidencia

contra Villa, espera la reacción del detective Andrade, teme ser descubierta por Cortés y espera salir con vida. Bustillo Oro elimina las ironías finales del relato de Woolrich, pero imagina otro final coherente con su imaginario noir: Villa muere atropellado por Cortés, del mismo modo en que asesinó a Felipe, el novio de María.

La mujer en el cine negro mexicano

En Estados Unidos, el apogeo en la producción de películas que hoy apreciamos como film noir corresponde a la posguerra estadounidense (1945-55). En México, el auge del cine negro se asocia con la modernización industrial durante el sexenio del presidente Miguel Alemán (1946-1952). Rafael Aviña conecta al noir mexicano –o “Mex Noir”, como lo llama– con el “México de noche” que prospera durante el alemanismo: “un mito histórico de la clandestinidad urbana en donde la épica prostibularia, el cabaret y el crimen en el cine alcanzarían su época de esplendor” (2014: 141). Las actuaciones femeninas más emblemáticas del cine negro mexicano estuvieron a cargo de actrices cuyos textos de estrella fueron definidos inicialmente por el melodrama. Aunque más próxima del realismo poético francés que del film noir estadounidense, *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943) ofreció una memorable recuperación de Andrea Palma, mitificada por *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1934). Su imagen como cabaretera tendría un giro adicional en *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) antagonizando con Ninón Sevilla, quien ya había alcanzado popularidad en dramas cabareteros convencionales previo a sus aproximaciones híbridas al noir bajo la dirección de Alberto Gout (el inicio de *Sensualidad* [1951], la trama de *Aventura en Río* [1953], por ejemplo). No obstante, se puede decir que las protagonistas más representativas del film noir mexicano están en tres filmes de Roberto Gavaldón: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947) y *En la palma de tu mano* (1951).

Dolores del Río ya estaba transformada en mito del cine mexicano, gracias a melodramas “de época” dirigidos por Emilio Fernández, cuando protagonizó *La otra*, su primera película ambientada en el México contemporáneo. Su actuación como María y Magdalena, gemelas de personalidades y clases sociales diferentes, le permitió “contradecir su tradicional sumisión melodramática y pasar a ser arrogante y agresiva a la vez” (López 1999: 31). En términos de personaje, Leticia Palma como Ada Romano es quien más se ajusta al modelo de la malvada *femme fatale*, ya que *En la palma de tu mano* se adscribe a la tipología noir a través de su triángulo amoroso entre un ambicioso hombre cínico y desencantado (Arturo de Córdova), una “viuda negra” sensual y manipuladora (Palma) y una esposa sufriendo y fiel (Carmen Montejo).

No obstante, en términos de imagen de estrella, María Félix es a quien más se relaciona con la figura de la *femme fatale* en el cine mexicano, aunque muchas de sus películas no tengan los elementos estéticos del cine negro. La película de María Félix que se ajusta más a la estética del film noir es *La diosa arrodillada*, película que yace en un punto medio entre *La otra* y *En la palma de tu mano* tanto cronológicamente como en términos de su representación de la mujer. María Félix es Raquel, una extorsionadora/ modelo/ cupletista cuya belleza excepcional obsesiona al arquitecto casado Antonio (Arturo De Córdova), al punto de llevarlo a considerar cometer un asesinato. A primera vista, Raquel sigue el patrón de los personajes de “devoradoras de hombres”, como *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), que definieron la imagen cinematográfica de María Félix. Aunque inicialmente actúa y se viste como una *femme fatale*, Raquel es un personaje desdibujado, visto por los hombres como una personificación del deseo

heterosexual (los puntos de vista de Antonio, su amante, y Demetrio, su amigo escultor) y/o como una prostituta de clase alta (el punto de vista de Nacho, su “socio”) que ambiciona ocupar el lugar doméstico de su rival (el punto de vista de Esteban, el mayordomo de Antonio).

Las imprecisiones en el desarrollo de Raquel se deben en parte a cambios al guion después que María Félix se quejó de que el director Roberto Gavaldón buscaba favorecer a su novia Rosario Granados, seleccionada para el papel de Elena, la enfermiza esposa de Antonio. *La diosa arrodillada* fue la siguiente producción de Panamerican Films para lucimiento de María Félix tras finalizar el rodaje de *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946). El proyecto se concreta en 1946, año consagratorio para María Félix tras los estrenos de *Vértigo* (febrero), *La devoradora* (abril), *La mujer de todos* (septiembre) y, especialmente, *Enamorada* (diciembre). Sin embargo, se podría decir que mientras que *Enamorada* lució sus facultades de actriz, en particular una desaprovechada habilidad para la comedia, *La diosa arrodillada* mostró sus limitaciones. *La diosa arrodillada* también empezó a definir la imagen de Rosario Granados como estrella del cine mexicano. Su personaje de Elena es una enfermiza joven de clase alta descrita como: “eso inverosímil y sobrenatural que se llama una verdadera esposa” y “una muchacha tranquila y dulce, pero en el fondo muy firme y llena de ánimo”.

En una versión anterior del guion, la división binaria entre la mujer entre la esposa (la rubia Granados) y la amante (la morena Félix) es más clara, así como el simbolismo de la estatua titular (Revueltas et al. 1946). En esa versión la película abre con la introducción de Raquel (sus primeras palabras, dichas fuera de cámara, son: “...La diosa arrodillada...”) como modelo, durante una visita del arquitecto Antonio (Arturo de Córdova) al estudio del escultor Demetrio. A partir de ese encuentro da inicio su relación extramarital (la versión filmada inicia en Guadalajara, con el romance ya en curso). Curiosamente el personaje de Elena, la esposa buena, aunque claramente secundario, es más proactivo. Ella se percató del efecto que tiene la estatua sobre su marido, sabe que es una representación de Raquel, decide no regresar a la clínica para salvar su matrimonio y ordena remover la estatua. Figura 8

Figura 8: Elena (Rosario Granados), la esposa buena, impide el envenenamiento de Raquel (María Félix), la supuesta femme fatale.



Fuente: Captura de pantalla. *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947).

Los cambios al guion para complacer a María Félix afectaron la dicotomía entre la femme fatale y la esposa buena, favoreciendo a la primera. Elena es una mujer mucho más pasiva en la versión filmada y Raquel es más compleja y ambigua. La película depende del texto de estrella de María Félix para darle coherencia a Raquel y es su imagen glamorosa (incluyendo múltiples cambios de vestuario) –más que las claves que ofrecen los diálogos y la trama– la que sostiene la impresión de su personaje como femme fatale. Lo notable en este caso es el nivel de influencia de la imagen de la estrella en la percepción del personaje, así como el hecho que la supuesta representación por excelencia de una femme fatale mexicana no es realmente una “mala mujer”, aunque con los cambios el guion falle en su elaboración y exploración de esa contradicción.

En el caso de *La huella de unos labios*, la fidelidad al relato de Cornell Woolrich hace de María una protagonista distinta a María/Magdalena, Ada y Raquel, personajes que en principio responden al modelo binario de feminidad asociado con el cine negro, aunque no sean calcos exactos y presenten ambigüedades. Es importante mencionar también a otra protagonista que, como María, es inusual en el cine mexicano, aunque de manera mucho más transgresora: Elena (Ninón Sevilla), la cabaretera vengativa de *Aventurera*, película cuya hibridez de melodrama familiar, cine musical, ambiente cabaretero y cínica trama de venganza la hermanan más con noir heterogéneos como *Suspense* (Frank Tuttle, 1946), con la patinadora sobre hielo inglesa Belita, que con las películas de detectives “duros” (hard-boiled) y mujeres letales (*femmes fatales*).

La estrella melodramática

Cuando surgió la adaptación de “El cuello de la camisa”, Rosario “Charito” Granados había logrado destacarse entre las “damas jóvenes” del cine mexicano con personajes protagónicos en “filmes folletinescos”: melodramas familiares en los que interpretaba a hijas, esposas y madres sufridas. Hija del actor argentino César Fiaschi y la tiple mexicana Rosario (Correa) Granados, Rosario Fiaschi Correa nació en Buenos Aires en 1925 y debutó como Charito Granados en la comedia argentina *La casa de los millones* (Bayón Herrera, 1942). En 1943 viajó a México junto a su madre y a fines de año se incorporó a la industria del cine mexicano, donde desarrolló el resto de su carrera cinematográfica. (Una excepción notable fue *Las aguas bajan negras* [José Luis Sáenz de Heredia, 1948], drama español ambientado en un pueblo rural de Asturias a mediados del siglo XIX.) En una industria necesitada de actrices jóvenes, Charito Granados recibió status de “estrella” rápido y un anuncio del rodaje de *Adulterio* (José Díaz Morales, 1945) publicado en *Cinema Reporter* (18 de diciembre de 1943) privilegiaba su debut en el cine mexicano: “Es una joven de 17 años, nacida en la Argentina, hija de padres mexicanos, llamada a causar sensación por su enorme temperamento artístico y gran belleza” (41).

Tras su incorporación a fines de 1943, Charito Granados permaneció activa en el cine mexicano. En noviembre de 1944 tuvo su primer estreno –*Rosa de las nieves* (Vicente Orona)– y en 1945 empezó a destacar como “dama joven”. Granados inició el año filmando su primera película importante: *Canaima*, una ambiciosa adaptación de la novela del venezolano Rómulo Gallegos, donde fue la pareja romántica de Jorge Negrete y fue dirigida por Juan Bustillo Oro (la primera de seis colaboraciones), quien la dirigió seguidamente en la comedia fantástica *Lo que va de ayer a hoy* (1945). Granados también hizo pareja con Jorge Negrete en *Camino de Sacramento* (Chano Urueta, 1946), película de aventuras con ambiente californiano.

Su siguiente película importante fue *La diosa arrodillada* (1947), su primer film noir. A dos años del rodaje de *Canaima*, Granados como la enferma Elena proyectaba

una imagen más madura que la frívola niña cursi Amarilis. Sin embargo, el primer “star turn” de Charito Granados fue el melodrama familiar *El dolor de los hijos* (Miguel Zacarías, 1949), actuación que le valió su única nominación al premio Ariel como mejor actriz (Figura 9). Granados era Virginia, la hija mayor enamorada de un pianista a quien su madre (Matilde Palou) rechaza por ser pobre. Él muere camino a Cuba para buscar fortuna y Virginia se vuelve una joven amargada que culpa a su madre por su desgracia y exhorta a su hermana menor (Martha Roth) a fugarse con su novio.

Figura 9: El rostro del sufrimiento femenino: Rosario Granados como Virginia, solterona amargada.



Fuente: Captura de pantalla. *El dolor de los hijos* (Miguel Zacarías, 1949).

Rosario Granados se consagró como estrella tras firmar contrato de exclusividad con el productor Jesús Grovas y protagonizar dos adaptaciones literarias dirigidas por Julio Bracho. En *Inmaculada* (1950) Granados era Consuelo, costurera que cuida de su madre enferma y resiste el continuo hostigamiento sexual de quien se convertirá en su esposo y padre de su hija. De soltera rechaza los avances sexuales de un hombre deshonesto y de casada rechaza al hombre que ama. En *Historia de un corazón* (1951), Granados era Isaura, empleada embarazada por un joven rico cuyos padres la rechazan. Tras morir su novio, Isaura logra con muchos sacrificios que su hija estudie en un colegio para niñas ricas y acepta alejarse de ella para que la críen sus abuelos ricos.

Como sus compatriotas argentinas Libertad Lamarque y Marga López, Rosario Granados se convirtió en uno de los rostros emblemáticos del melodrama materno mexicano de inicios de los 1950, a la vez que siguió protagonizando comedias “blancas” (familiares) como *El gran calavera* (Luis Buñuel, 1951). Sin embargo, la imagen de estrella de Rosario Granados tuvo una dimensión más limitada que la de sus contemporáneas. En una entrevista de 1955, Charito Granados lamentaba que: “Mi ambición llega más allá de hacer ese tipo de papeles de muchacha dulce, de esposa

resignada, de madre mártir, que tan buena acogida han tenido en el público, lo que ha hecho que muchos productores me encasillen en ese tipo de mujeres” (Rocha 1955: 15). Películas como *Una mujer sin amor* (Luis Buñuel, 1952), estrenada el mismo año que *La huella de unos labios*, reforzaron su imagen de joven madre sacrificada. En ella, Rosario (el personaje) es una joven esposa que rechaza al hombre joven que ama (Tito Junco) por el bienestar de su esposo enfermo y su hijo. Salvo por un momento de rebeldía final, Rosario pasa la película en total abnegación: tolerando a un esposo mucho mayor al que no ama, callando que su hijo menor es de otro y sufriendo en secreto cuando su hijo mayor la cree indigna.

El encasillamiento de Rosario Granados como joven esposa y madre sufrida hacen que destaque su interpretación de María en *La huella de unos labios*. Su texto de estrella entra en conflicto con la representación de María, produciendo contradicciones en su caracterización. En varias escenas se establece que María no es cabaretera ni tiene vicios (Figura 10 y Figura 11). El detective Andrade le dice que “es una magnífica muchacha, pero de no mucha suerte y se merece una vida mucho mejor que la que ha llevado hasta hoy”. María también rechaza los acercamientos sexuales del mafioso Villa y su ofrecimiento de una copa en su oficina: “Ya usted sabe que no bebo”.

Figura 10 y Figura 11: Charito Noir: Rosario Granados como María, amante vengativa.





Fuente: Capturas de pantalla. *La huella de unos labios* (Juan Bustillo Oro, 1952).

Sin embargo, otras escenas sugieren que en algún momento de su vida María vendió algo más que cigarros en el cabaret. (Mae, en el relato de Cornell Woolrich, había sido prostituta.) María inicialmente rechaza la oferta de matrimonio del mecánico Felipe diciéndole que “Yo soy o he sido una cualquiera”. Después de recibir una golpiza, Felipe no tarda en pensar que María pudo haber sido la amante de Villa. Y en diferentes escenas Cortés, mano derecha de Villa, se burla de su reputación (“Una señorita tan inocente, tan decentita y pudorosa necesita una pilmama que la cuide”), le falta el respeto al traerle un regalo de Villa y al final dice que a nadie le importará su muerte (“A una tipa de su clase nadie la reclamará”).

Después de *La huella de unos labios*, Rosario Granados tuvo dos “reuniones noir” con Bustillo Oro en personajes rutinarios coherentes con su imagen de estrella de melodramas. *Retorno a la juventud* sigue la temática explorada por Bustillo Oro en su primer noir, *El hombre sin rostro*. Descrita como un “cinemisterio” en los créditos e inspirada en los mitos de don Juan, Fausto y Dorian Gray, *Retorno a la juventud* cuenta la historia de Juan (Enrique Rambal), un profesor de mediana edad que le ha dedicado su vida al estudio. Tras enamorarse de la frívola estudiante Inés (Granados), el profesor entabla un pacto faustiano que lo convierte en un asesino mujeriego que no envejece.

El medallón de un crimen sigue el modelo narrativo del hombre acusado falsamente de un crimen tras su encuentro casual con una *femme fatale*. En la víspera de Año Nuevo, durante una visita a un club nocturno con sus compañeros de trabajo, un oficinista (Manolo Fábregas) conoce a una atractiva rubia (Rita Macedo) hastiada de su relación con un mafioso mujeriego (Wolf Rubinskis). El oficinista acompaña a la rubia a su apartamento y al día siguiente es sospechoso de la muerte de ella, cometida por el mafioso (Figura 12). Lamentablemente, Bustillo Oro no desarrolla el tema de la dualidad femenina sugerido por las coincidencias entre la femme fatale y la esposa fiel del oficinista (Rosario Granados), quienes comparten el nombre (María) y el gusto por una pieza de joyería (el medallón del título). Sin embargo, cabe notar la influencia de Cornell Woolrich en la trama de *El medallón de un crimen*. Como ocurre en “El cuello de la camisa” / *La huella de unos labios*, el mafioso de *El medallón de un crimen* mata accidentalmente a su

amante y, tras descubrir que tiene a otro hombre, trata de inculpar al otro, a quien nunca ha visto.

Figura 12: Encasillada: Rosario Granados como otra María, esposa fiel de un oficinista (Manolo Fábregas) falsamente acusado de un crimen.



Fuente: Captura de pantalla. *El medallón de un crimen* (1956), último noir de Juan Bustillo Oro.

Conclusión: Los finales (des)alentadores

En la escena final de *La huella de unos labios*, la otrora cigarrera de cabaret María se aleja del lugar donde ha muerto su amante, el mafioso César Villa, junto al detective Manuel Andrade, a quien ella había rechazado para poder vengar el asesinato de su novio. La toma final de María y Manuel caminando tomados del brazo y por la calle al amanecer sugiere un ambiguo final feliz. Esa ambigüedad en la formación final de la pareja recuerda a otra adaptación de Woolrich. Al final de *Pasión diabólica*, la ama de casa suburbana Cathy (June Vincent) logra reunirse con su esposo, quien había sido acusado falsamente de asesinar a una ex amante chantajista. Pero la película no termina con una toma de ellos, sino con una foto de Cathy y Martin (Dan Dureya), el exmarido de la víctima, quien la había ayudado a probar la inocencia del esposo, sin saber que él era el verdadero culpable (actuando bajo los efectos del alcohol).

El final de *La huella de unos labios* también trae a la mente las escenas finales de dos títulos canónicos del film noir mexicano. En *Distinto amanecer* (1943), la cabaretera Julieta (Andrea Palma) sale de una estación de tren acompañada de su esposo (Alberto Galán) y su hermano menor (Narciso Busquets). Julieta no se ha vengado de nadie, pero ha resistido la posibilidad de recomenzar su vida junto al hombre que ama (Pedro

Armendáriz) y perdonado a su esposo, un intelectual fracasado e infiel. El amanecer titular simboliza un recomienzo, pero la resignación de Julieta a su destino evoca el fatalismo romántico del realismo poético francés de los 1930s. En *Aventurera* (1950), la imagen final muestra a la cabaretera Elena (Ninón Sevilla) alejándose en la noche por la calle de un barrio junto a su esposo (Rubén Rojo), un joven de clase alta que ha perdonado las humillaciones sufridas mientras ella se vengaba de su suegra (Andrea Palma), una dama de sociedad con identidad oculta como madrota.

En *La huella de unos labios*, antes de marcharse con el detective Andrade, la voz en off de María se ha preguntado si dejará de verla como una mujer que tomó la decisión de deshonorarse. Para Bustillo Oro: “María no siente satisfacción alguna por el desquite, sino solo amargura y vergüenza por la indignidad que le ha costado” (1984: 282).

Figura 13 y Figura 14: ¿Un final feliz? María (Rosario Granados) y Andrade (Luis Beristáin), reunidos tras la muerte del mafioso.



Fuente: Capturas de pantalla. *La huella de unos labios* (Juan Bustillo Oro, 1952).

La narración final intenta atenuar la transgresión de María y reincorporarla a un rol femenino tradicional, facilitado por el tono de voz y la imagen de estrella de Rosario Granados. Sin embargo, ni María ni Julieta ni Elena son las mismas que al inicio. La ambigüedad sugerida por estas imágenes finales de las películas, por sus supuestos finales felices, por sus intentos de “recuperar” a la mujer dentro de una relación heterosexual, simboliza las contradicciones en los intentos de a representar mujeres transgresoras en cine mexicano de los 1940 y 50.

Bibliografía

- ÁVILA, Jacqueline (2017). “México de mis inventos: Salon Music, Lyric Theater, and Nostalgia in Cine de añoranza porfiriana”, *Latin American Music Review* (38) 1, primavera/verano, recuperado el 5 de julio de 2017, URL: <https://muse.jhu.edu/article/659493>.
- AVIÑA, Rubén (2014). “Noir Mex: El cine negro policiaco de la Época de Oro”, *Catálogo de la duodécima edición del Festival Internacional de Cine de Morelia* (pp. 141-143), recuperado el 5 de julio de 2017, URL: https://catalogos.moreliafilmfest.com/pdf/catalogo_2014.pdf.
- BUSTILLO ORO, Juan (1984). *Vida cinematográfica*. México: Cineteca Nacional.
- DE LA MORA, Sergio (2016). “Lo queer en el cine clásico mexicano de Arturo de Córdova”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *Miradas al cine mexicano, Vol. 2*, 41-59. México: IMCINE.
- DICKOS, Andrew (2002). *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*. Lexington: University Press of Kentucky.
- DYER, Richard (1980). “Resistance Through Charisma: Rita Hayworth and *Gilda*”. En *Women in Film Noir*, 91-99. Ed. E. Ann Kaplan, Londres: BFI.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1992a). *Historia documental del cine mexicano, Vol. 5*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1992b). *Historia documental del cine mexicano, Vol. 6*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- GROSSMAN, Julie (2009). *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-up*. Londres: Palgrave Macmillan UK.
- HOBERMAN, J. 7 de julio de 2015, “‘Mexico at Midnight,’ the Perfect Match of Villains and Foils in Golden Age Film Noir”, *The New York Times*, recuperado el 12 de julio de 2017, Disponible en: <https://nyti.ms/1My5k4u>.
- LÓPEZ, Ana (1993). “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema”. En *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, 147-163. Ed. Manuel Bernardo Alvarado, John King y Ana M. López, Londres: BFI.
- LÓPEZ, Ana (1999). “Hollywood – México: Dolores Del Río, una estrella transnacional”. *Archivos de la filmoteca* 31, 12-35.
- MADDIN, Guy (2004). “My Jolly Corner: Guy Maddin’s Movie Treasures”. *Film Comment* (40)2, 8.
- NAREMORE, James (1995-96). “American Film Noir: The History of an Idea”. *Film Quarterly* (49)2, 12-28.

- PHOTINOS, Christine (2010). "Cornell Woolrich and the Tough-Man Tradition of American Crime Fiction". *Clues: A Journal of Detection* (28)2, 61-68, DOI: 10.3172/CLU.28.2.61.
- ROCHA, Justo (1955). "Charito Granados o la suavidad". *Cinema Reporter*, 9 de noviembre, 14-15.
- REVUELTAS, José, Edmundo Báez, Alfredo B. Crevenna y Roberto Galvaldón (1946). *La diosa arrodillada*. Guion cinematográfico.
- ROSENBAUM, Jonathan (1984). "Black Window: Cornell Woolrich". *Film Comment* (20)5, 36-38, recuperado el 22 de julio de 2017, Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/43452978>.
- TASKER, Yvonne (2013). "Women in Film Noir". En *A Companion to Film Noir*, 353-368, Ed. Helen Hanson y Andre Spicer; Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- TIERNEY, Dolores (1999). "Tacones plateados y melodrama mexicano: *Salón México y Danzón*", *Archivos de la Filmoteca* 31, 212-27.
- TIERNEY, Dolores (2007). *Emilio Fernández: Pictures in the Margins*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- TUÑÓN, Julia. (2003). "Un 'mélo-noir' mexicano: *El hombre sin rostro*", *Secuencias: Revista de historia del cine* 17,40-58. Disponible en : <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4171/4478>
- WOOLRICH, Cornell (1949 [1939]). "Collared". *Ellery Queen's Mystery Magazine*, 125-144.