

TEXTOS Y CONTEXTOS

The Good, The Clumsy or The Poor? Representations of the urban policeman in three films. Mexico City, 1940-1952

■ **¿El bueno, el torpe o el pobre? Representaciones del policía urbano en tres películas. Ciudad de México, 1940-1952**

RECIBIDO • 27 DE ENERO DE 2022 ■ ACEPTADO • 26 DE ABRIL DE 2021

ODETTE ROJAS SOSA/HISTORIADORA, FFL-UNAM
aquivargas@gmail.com



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

policía ■
Ciudad de México ■
años cuarenta ■
historiografía urbana ■
bajos fondos ■

A partir del análisis de tres películas, *El gendarme desconocido* (1941), *Salón México* (1949) y *El bombero atómico* (1952), se examinan algunas representaciones que el cine mexicano hizo de la figura del policía urbano o gendarme, así como de los ámbitos en los cuales ocurría su actividad. Las cintas permiten, asimismo, aproximarse a la imagen de la ciudad en la década de 1940, especialmente, a los espacios considerados como bajos fondos urbanos. El trabajo, en conjunto, busca aportar a la historiografía urbana y de la policía, al tiempo que reflexiona sobre el uso de las fuentes fílmicas en la escritura de la historia.

KEYWORDS

police ■
Mexico City ■
1940's ■
urban historiography ■
underworld ■

Through the analysis of three films, El gendarme desconocido [The Unknown Policeman] (1941), Salón México (1949) and El bombero atómico [The Atomic Fireman] (1952), the text examines some representations of "gendarme" or urban policeman, made by Mexican cinema, as well as the representations of the milieu in which this character played his role. The films also provide a glance into the image of Mexico City in the 1940's, particularly of the spaces perceived as the urban "underworld". This work aims at contributing to both urban and police historiography, and to present some thoughts on the use of filmic sources in the writing of history.

ABSTRACT

Guardianes del orden, “mordelones”, incorruptibles, temidos, respetados, queridos o despreciados... Los agentes policíacos suscitan opiniones diversas entre los habitantes de la capital, pues forman parte del escenario ciudadano (a veces de manera casi inadvertida) y, en muchas circunstancias desafortunadas (delitos, accidentes viales), se vuelven actores principales, ya sea como héroes o como villanos. El cine ha hecho eco de tales percepciones y, al convertir al policía en personaje de tramas cómicas o dramáticas, también ha contribuido a construir imaginarios alrededor de su figura.

En el presente trabajo deseo examinar las representaciones del policía urbano en películas filmadas entre 1940 y 1952. Este lapso resulta de interés por ser una época en la que la Ciudad de México experimentó un crecimiento espacial y demográfico de considerable magnitud, situación que significó un reto para las autoridades que debían mantener bajo control a una urbe que se transformaba, a veces, de manera caótica.

El cine, aun en aquellos casos en que no tenga la intención explícita de fungir como registro de la imagen urbana, permite al historiador observar las transformaciones y continuidades que ha experimentado la ciudad (edificios, avenidas, calles), así como las dinámicas e interacciones de los actores sociales que en ella habitan.¹ A partir de esta premisa, me interesa analizar tres filmes en los que el policía tiene un rol protagónico, para así conocer cómo se representaron en el cine la figura del gendarme, sus relaciones con otros personajes ciudadanos y su rol dentro de una urbe en vías de modernización. Las cintas elegidas son: *El gendarme desconocido* (1941), *Salón México* (1949) y *El bombero atómico* (1952); la selección permite, además, reflexionar sobre las posibilidades del cine como fuente para la historia de la Ciudad de México y de la policía en la década de 1940.²

El escenario: Ciudad de México, 1940-1950

En 1940, Alfonso Reyes se preguntaba “¿es ésta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico?”. La ciudad comenzaba a estirarse cada vez más y a dar visos de lo que sería en los tiempos por venir. De

¹ Sara Antoniazzi hace notar la estrecha relación entre cine y ciudad desde los inicios del cine, tanto por la representación de la ciudad y las dinámicas urbanas, como por su expansión inicial por las principales ciudades francesas, primero, y luego de todo el mundo. Sara Antoniazzi, “La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana”, *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales Universitat de Barcelona*, vol. XXXIV, núm. 1, 15 de enero de 2019, pp. 9-11.

² Cabe señalar que en el periodo de estudio, se daba el nombre de “policía” a diversos agentes encargados de vigilar el buen orden y el cumplimiento de reglamentos asociados a ciertas actividades, de tal modo que existía la policía fiscal, la policía sanitaria de animales, policía para molinos de nixtamal, policía para el juego de frontón, entre otras. En este caso, analizo únicamente al gendarme, perteneciente a la Jefatura de Policía del Distrito Federal.

acuerdo con el censo de ese año, el Distrito Federal contaba con 1 757 530 de habitantes, de los cuales 1 448 422 se concentraban en la Ciudad de México.³ Al comparar estos datos con los que arrojó el censo una década más tarde, resulta evidente la expansión poblacional que se produjo en la capital a lo largo de los años cuarenta. Para 1950, vivían en el Distrito Federal 3 050 442 personas y en la Ciudad de México, 2 234 795.

También se estaban produciendo transformaciones en el ámbito político-administrativo. Luego de la considerable reforma que había supuesto la supresión del régimen municipal en 1928, el año de 1941 trajo consigo otro momento importante en la configuración de la urbe, pues se promulgó una nueva Ley Orgánica del Distrito Federal (publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 31 de diciembre de 1941), que buscaba definir con mayor precisión la estructura y funciones del Departamento del Distrito Federal, así como de sus diversas dependencias. Ese mismo año salió a la luz el Reglamento Orgánico de la Policía Preventiva, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 4 de diciembre de 1941, en consonancia con la reorganización iniciada en la Jefatura de Policía unos meses atrás.

De acuerdo con la *Memoria del Departamento del Distrito Federal*, los cambios habían producido mejoras en el cuerpo policial, sobre todo en lo relativo a su “moralidad”. Asimismo, se pretendía proporcionar un servicio más eficiente, por lo que se aumentó el número de compañías a pie de dieciocho a veinte, en adición a los escuadrones montado, motorizado de patrullas y de radio patrullas.⁴ Otro objetivo de las reformas era capacitar a los agentes para desempeñar adecuadamente sus funciones; con este fin se les impondría una disciplina militarizada y se les proporcionaría instrucción técnica. Tales pretensiones no eran nuevas. Ya desde la década de 1920 se habían dado los primeros pasos para lograrlo al crearse, en 1923, la Escuela Técnica de Policía, institución donde se preparaba a los futuros gen-

darmes en materias como medicina legal, dactiloscopia y otros temas de criminalística.⁵

Así pues, frente a la imagen del agente policiaco profesional y disciplinado que intentaba proyectar el discurso oficial a través de normativas y publicaciones, como *las Memorias del Departamento del Distrito Federal* y las revistas auspiciadas por la propia corporación, cabe preguntarse cómo se representó al policía en el cine.

“A sus órdenes, jefe”: de “gendarme desconocido” a “bombero atómico”

En las primeras escenas de *El gendarme desconocido*, Cantinflas parecía repetir el mismo esquema de *Ahí está el detalle*: un sujeto sin oficio ni ocupación conocida que se alimentaba a costa de su interés romántico. Sin embargo, en *El gendarme...* se producía un vuelco en su circunstancia cuando colaboraba, de manera más bien accidental, en la captura de una peligrosa banda de delincuentes. Este hecho le abría las puertas de la corporación policiaca, a la cual ingresaba en calidad de gendarme.

La cinta contiene varios elementos que tratan de deslindar el contenido de la trama de la realidad. En primer lugar, se añade, como una especie de subtítulo, el término “farsa grotesca”, género en el cual se recurre al “empleo bromista de absurdos, disparates y sinsentidos”;⁶ no obstante, debe considerarse que detrás de esos absurdos y sinsentidos, podía esconderse una “significación real”, incluso crítica. En segundo lugar, antes de comenzar la cinta aparecía un mensaje de cierta extensión aclarando que:

La valiosa y respetable función de la policía, en cuya eficiencia descansan los intereses de la sociedad, se basa en la *preparación y disciplina* de los elementos que la integran. México se enorgullece de la suya, cuyo prestigio traspone las fronteras patrias. La versión de esta película, de espíritu festivo y escrita especialmente para el gran cómico mexicano, Cantinflas, se desen-

³ El Distrito Federal comprendía en aquel momento el territorio de doce delegaciones y la Ciudad de México, jurisdicción territorial que comprendía lo que actualmente se conoce como delegación Cuauhtémoc y partes de las actuales delegaciones Miguel Hidalgo, Benito Juárez y Venustiano Carranza.

⁴ *Memoria del Departamento del Distrito Federal del 1° de septiembre de 1940 al 31 de agosto de 1941*, México D.F., Departamento del Distrito Federal, 1941, p. 129.

⁵ Véase, Diego Pulido, “Los negocios de la policía en la ciudad de México durante la posrevolución”, *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, núm. 6, julio-diciembre, 2015, pp. 12, 15-16.

⁶ Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 2010, p. 574.

vuelve dentro de un cuerpo de policía imaginario, *que en modo alguno pretende ejemplificar a la de México o a la de cualquier otro país del mundo.* [Las cursivas son mías].⁷

Y como para que no quedara duda sobre el carácter no representativo del gendarme de la cinta, se introducía a la acción con la frase “en cualquier ciudad del mundo” —una que le daba cierto aire a la capital mexicana—, así como la consabida advertencia de que cualquier parecido con la realidad era “mera coincidencia”. De tal modo, a través de estos elementos discursivos iniciales, la cinta se adhería a la visión del policía modélico, preparado y disciplinado, aunque en la trama el protagonista fuera torpe, indolente e indisciplinado.

¿Semejantes prevenciones producían algún efecto en el público o, a pesar de ellas, veía en Cantinflas a la versión chusca de su gendarme más cercano? De acuerdo con Emilio García Riera, los espectadores experimentarían una especie de “libertad” y de empatía al ver a “uno de los suyos” transformado en la autoridad, pero, a la vez, burlándose de sus superiores y subvirtiendo el orden (precisamente el personaje encargado de preservarlo), comenzando por la manera en que portaba el uniforme.⁸ Estos planteamientos quedan en el terreno de la especulación, pues hasta ahora no conozco fuentes que permitan adentrarse en el sentir del público de aquella época.

En este punto deseo establecer diversas comparaciones con otra película en la que Cantinflas retoma al agente 777; se trata de *El bombero atómico* (1952), producida una década después.⁹ Aunque no establecía una continuidad con *El gendarme desconocido*, algunas referencias permitían inferir que se estaba hablando del mismo personaje. Incluso en una escena, Cantinflas explicaba que tiempo atrás había solicitado su baja de la policía al ser cambiado de un “cruceiro del centro” a otro de menor categoría (dejando entrever que la ubicación céntrica resultaba más lucrativa).

⁷ *El gendarme desconocido*, dirigida por Miguel M. Delgado, México, Posa Films, 1941.

⁸ Emilio García Riera, cit. en Carl J. Mora, *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-2004*, Carolina del Norte, McFarland and Company, 2005, p. 54. Jeffrey Pilcher también considera que la representación cantinflasca del gendarme era una subversión a esa figura de autoridad. Jeffrey Pilcher, *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*, Wilmington, Scholarly Resources, 2001, p. 81.

⁹ En aquella época el cuerpo de bomberos formaba parte de la estructura de la Jefatura de Policía del Distrito Federal.

Las diferencias entre ambos filmes son varias. En *El bombero atómico* se agradece la colaboración de los cuerpos de bomberos y de policía del Distrito Federal, y en todo momento queda claro que la acción se desarrolla en la capital del país, pues se mencionan lugares reales como el barrio de La Candelaria, el de San Camilito y la glorieta de Colón. Mientras que en *El gendarme desconocido* el distintivo atuendo de Cantinflas era todavía fácilmente reconocible debajo del uniforme policial (sobre todo el pantalón, muy por debajo de la cadera), en *El bombero atómico* los elementos “desviantes” eran tan sólo el saco mal abotonado y la gorra mal puesta. En *El gendarme...*, cuando el superior exige al 777 una explicación sobre la ausencia de la camisa, de la corbata y de la pistola reglamentaria, Cantinflas termina por confesar que las prendas fueron robadas —situación irónica, dada su condición de gendarme—.

Aun en los paralelismos se muestran divergencias: en *El gendarme*, Cantinflas se infiltra en un cabaret de postín; en *El bombero*, se hace pasar por hampón en un cabaret de mala muerte, en ambos casos para acercarse a peligrosos maleantes. En las dos películas se representan escenas de la Escuela de Policía. En la primera, Cantinflas es un alumno poco aplicado en la materia de Medicina Legal (para exasperación del profesor Melo, quien termina por expulsarlo de la clase); en la segunda, él mismo se desempeña como maestro, impartiendo a sus alumnos una ambigua lección sobre el cohecho (“no está bien aceptar cohechos de ninguna especie [...] digo, sin antes consultarme a mí, que soy su jefe”). Este punto debió parecer un guiño de ojo a quienes pensaban que la sociedad mexicana padecía la “calamidad nacional de la mordida”,¹⁰ característica del cuerpo policiaco desde tiempo atrás¹¹ y acentuada, notablemente, en todos los ámbitos gubernamentales durante el alemanismo, época en que se filmó *El bombero...* No obstante, al momento de verse tentado a recibir un soborno, el agente 777, al fin y al cabo, héroe de la película, se muestra incorruptible.

¹⁰ La consulta del Fondo Manuel Ávila Camacho en el Archivo General de la Nación me ha permitido conocer las quejas que le expresaban algunos ciudadanos respecto a la corrupción de inspectores de negocios venales. La expresión se encuentra en Archivo General de la Nación, Fondo Manuel Ávila Camacho, expediente 561.1/7.

¹¹ Pulido, art. cit., pp. 25-27.

Fluyan mis lágrimas, dijo el policía: las penurias de los agentes

Si las cintas de *Cantinflas* transmitían una imagen festiva, en la que el protagonista triunfaba sobre el delito, en *Salón México* (1948) se proyectaba una mucho menos grata. Lupe López, gendarme enamorado y ángel guardián de la protagonista, pasa por alto su deber al no denunciar el robo que ha cometido Mercedes, apelando a un sentido ético (Mercedes roba, pero lo hace por necesidad). A lo largo de la trama, la salvará en varias ocasiones, incluso enfrentándose a golpes con Paco, el proxeneta; en la escena se advierte su respeto por la investidura, pues antes de la riña, se quita la gorra y el chaquetón, elementos que lo identifican como gendarme. Finalmente, Lupe será incapaz de librar a Mercedes de la fatalidad.

Un aspecto que resalta en diversas ocasiones es la alusión al escaso salario que percibe el gendarme. En sus conversaciones con Mercedes, menciona que tiene un empleo alterno, y acepta sin remilgos la propina que le obsequia su admirado teniente del Escuadrón 201. Además, la propia Mercedes le recuerda que su sueldo de “seis pesos” sería insuficiente para sostener los gastos del internado caro donde estudia su hermana Beatriz, lo cual implicaba que una fichera ganaba más que un policía. Para Cantinflas, el ingreso a la corporación le permitía pasar de vago a asalariado, ganando en consecuencia estabilidad económica y una leve movilidad social; más aún, en *El bombero...* se dice que llegó a obtener el grado de sargento. A pesar de ello, el 777 no se eximía de expresar algunas quejas por sus reducidas ganancias. Con todo, parecía tener suerte, pues el discreto Lupe López, luego de veinte años de servicio en el escalón más bajo del cuerpo policiaco, apenas podía aspirar a ascender al grado inmediatamente superior, el de cabo. La situación debió ser tan conocida que aun la *Memoria del Departamento del Distrito Federal* del periodo 1943-1944 admitía que las solicitudes de ingreso habían disminuido a causa del “exiguo sueldo de que disfruta la policía de línea”.¹²

Por último, se encontraban los peligros inherentes al oficio. En *Salón México*, Lupe no corría riesgos mortales, pero sus colegas patrulleros se veían inmiscuidos en una

persecución a tiros con Paco y sus secuaces. Los temibles hampones del barrio de San Camilito también hacían ver su suerte a Cantinflas y sus agentes, quienes terminaban golpeados y maltrechos en sus fallidos intentos por someter a la “gente de trueno” del populoso rumbo. Aunque estas visiones magnificaban el peligro de ciertos espacios y personajes —proxenetas, tahúres, ladrones—, no por ello dejaban de tener su parte de verdad.

Consideraciones finales

El presente texto constituye un acercamiento a las representaciones de la figura del policía urbano en películas producidas entre 1940 y 1950. Dada la naturaleza y la extensión del mismo, por el momento sólo es posible anotar algunas reflexiones de cierre y, sobre todo, apuntar vetas para un análisis de mayor calado.

Las peripecias de Cantinflas estaban formuladas para el lucimiento del personaje cómico, por lo que difícilmente, podían tener un referente real, no obstante, también en esas tramas burlescas había atisbos de veracidad: las referencias a los bajos salarios, los riesgos profesionales, las tentativas de cohecho y las escenas de la justicia de barandilla (pleitos de borrachos, mujeres de “moral distraída”).

Por su parte, Lupe López, como policía del cruce-ro del Salón México, llevaba una vida rutinaria en la que atestiguaba los pleitos y desmanes que protagonizaban algunos de los concurrentes al salón, ficheras, proxenetas y rijosos, mientras padecía su propia precariedad económica. Quizá la suya era una imagen más cercana a la realidad de los gendarmes. A través de las imágenes y de los diálogos también podemos atisbar la contrastante ciudad que era la capital mexicana en los años cuarenta y los imaginarios que se proyectaban en torno suyo, especialmente, en lo que respecta a los “bajos fondos”, como San Camilito o los alrededores del Salón México (y el salón mismo), dominados por el hampa, donde los gendarmes resultan ser, no pocas veces, actores impotentes contra el crimen.

Así pues, mientras el discurso oficial insistía en aspectos como la moralidad, la profesionalización, la capacidad y la disciplina del cuerpo policiaco, los policías en el cine distaban de ser ideales. No eran del todo disciplinados y en ocasiones incumplían con sus res-

¹² *Memoria del Departamento del Distrito Federal del 1° de septiembre de 1943 al 31 de agosto de 1944*, México D.F., Departamento del Distrito Federal, 1944, p. 136.

ponsabilidades, aunque, eso sí, eran pobres pero honrados. ¿La censura habría permitido la representación de un policía venal o francamente involucrado con el crimen?¹³ ¿Las autoridades veían en estas cintas la oportunidad de contar con propaganda más o menos favorable? Apunto estos cuestionamientos con miras a abordarlos en un estudio de mayor extensión.

Es posible que los propios agentes se identificaran con algunas de las situaciones que veían en las cintas y que el resto de los espectadores pudieran experimentar simpatía hacia los personajes de la pantalla grande, en tanto que su sentir hacia los de carne y hueso podía oscilar entre la animadversión, el temor o el respeto.

El aspecto de la recepción entre el gran público, fuera del ámbito de los críticos especializados es uno de los puntos ciegos de mi trabajo, ya que, hasta el momento, carezco de elementos para abundar en el mismo.

Finalmente, quiero resaltar la importancia del cine para el análisis histórico, en el que no se le considera por fuerza como un reflejo o una representación exacta de la realidad, sino como un discurso construido que se inserta en el contexto de su época y que, a su vez, genera imaginarios en quienes lo reciben. En este caso, las cintas examinadas constituyen una fuente para la historia de la ciudad y de la policía, especialmente, del gendarme, “el último representante de la ley”.¹⁴ ▽

¹³ La cinta *Radio Patrulla*, de 1951, explora esa posibilidad, sin embargo, el policía involucrado en las actividades criminosas no es un gendarme de a pie, como los vistos en las tres cintas analizadas, sino un miembro de la policía “científica”, que realizaba actividades en un laboratorio para colaborar con la investigación de crímenes, al tiempo que colaboraba con una banda criminal. El final del personaje es, por supuesto, fatal (y moralizante).

¹⁴ La expresión es de Lupe López en un diálogo de *Salón México*, dirigida por Emilio Fernández, México, Clasa Films, 1949.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONIAZZI, Sara, “La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana”, *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XXXIV, núm. 1, 15 de enero de 2019. <https://doi.org/10.1344/b3w.0.2019.27278>. Consultado el 14 de diciembre de 2021.
- *Memoria del Departamento del Distrito Federal del 1° de septiembre de 1940 al 31 de agosto de 1941*, México D.F., Departamento del Distrito Federal, 1941.
- *Memoria del Departamento del Distrito Federal del 1° de septiembre de 1943 al 31 de agosto de 1944*, México D.F., Departamento del Distrito Federal, 1944.
- Mora, Carl, *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-2004*, Carolina del Norte, McFarland and Company, 2005.
- Pilcher, Jeffrey, *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*, Wilmington, Scholarly Resources, 2001.
- Pulido, Diego, “Los negocios de la policía en la ciudad de México durante la posrevolución”, *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, núm. 6, julio-diciembre, 2015.
- Souriau, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 2010.

PELÍCULAS

- *El bombero atómico*, dirigida por Miguel M. Delgado, México, Posa Films, 1952.
- *El gendarme desconocido*, dirigida por Miguel M. Delgado, México, Posa Films, 1941.
- *Salón México*, dirigida por Emilio Fernández, México, Clasa Films, 1949.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

ODETTE ROJAS SOSA • Doctora en Historia. Profesora de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es autora del libro *La metrópoli viciosa. Alcohol, crimen y bajos fondos. Ciudad de México, 1929-1946* (UNAM-Coordinación de Estudios de Posgrado, 2019). Sus líneas de investigación son la historia de la criminalidad y de la justicia en las décadas de 1920 a 1950, y la historia del Distrito Federal y de la Ciudad de México en el siglo XX.