



Lobby card de *La noche avanza* (dirigida por Roberto Gavaldón, 1951).

Night Falls Lobby card (directed by Roberto Gavaldón, 1951).

LA NOCHE AVANZA (1951): EL NOCTURNO URBANO Y LA MODERNIDAD MEXICANA

NIGHT FALLS (1951): URBAN NIGHTTIME AND MEXICAN MODERNITY

GEORGINA CEBEY

Universidad Autónoma de Baja California
Mexicali, Mexico

georgina.cebey@uabc.edu.mx

RESUMEN La noche es esencial en la configuración de las urbes modernas. Acudiendo a la película *La noche avanza* (1951) del director mexicano Roberto Gavaldón, este artículo explora cómo la noche conforma imaginarios urbanos y problematiza las relaciones entre la oscuridad, la ciudad y los sujetos en el contexto de la modernidad en México. En este artículo se definen dos espacios vinculados con el nocturno urbano, los que se construyen estéticamente a partir del cine negro. Finalmente, se propone que el cine contribuye a caracterizar el mundo físico de la noche con ayuda de ciertas espacialidades y las acciones de los personajes que en ellas intervienen.

ABSTRACT Night is essential in the configuration of modern cities. This article explores how the night shapes urban imaginaries and problematizes the relationships between darkness, the city, and the subjects in the context of modernity in Mexico by resorting to the film *Night Falls* (1951) by Mexican director Roberto Gavaldón. In this article, two spaces related to the urban night are defined, which are aesthetically built on film noir. Finally, it is proposed that cinema contributes to characterize the physical world of the night with the help of certain spatialities and the actions of the characters that intervene in them.

PALABRAS CLAVE

noche
modernidad
México
noir

KEYWORDS

night
modernity
Mexico
noir

→ Con el surgimiento de las grandes ciudades, la noche constituye una atmósfera específica de nuevas experiencias para los sujetos que se enfrentan a los procesos de modernización, y es también un ámbito que propicia nuevos tipos de vínculos entre los habitantes y las urbes. En el crepúsculo moderno convergen muchos mundos: el del obrero que recorre las aceras para volver a casa, el del sujeto que usa la calle para divertirse, el del transeúnte que teme a la oscuridad o el del ladrón que aprovecha la ausencia de luz para robar, entre otros. De esta manera, las calles nocturnas son espacios colectivos con usos múltiples —recreo, trabajo, contemplación, delincuencia, placer—, son el centro de un mundo en el que el binomio iluminación–oscuridad propone nuevas maneras de experimentar la urbe. Vivir la noche es también modificar el tiempo de ocio, administrarlo. En ese manejo del tiempo emerge la posibilidad de una ciudad que puede funcionar como espacio de relajación de los sentidos. Ahí ceden, en alguna proporción, las ideas sobre lo que es una metrópolis homogénea, controlada, precisa, como la propia maquinaria moderna.

México acelera su proceso de industrialización luego de la Revolución mexicana (1910–1920). Una veloz concentración industrial en la capital del país impulsa las transformaciones propias de la modernización. Desde 1930 y hasta mediados de siglo, la dinámica industrial se consolida.¹ En este proceso, la vida nocturna fue un laboratorio de experiencias para el sujeto moderno. La noche anuncia el final de una jornada de trabajo, la ausencia de luz natural y el reinado de la iluminación artificial; si bien es el fin de un ciclo, también es el comienzo de otro en el que comportamientos e imaginarios concretos permiten pensar en otras posibilidades de la urbe: placer y entretenimiento, por un lado; y peligro y terror, en el aspecto opuesto (Schlör, 1998, p. 10). De estos últimos se desprenden la fascinación y el miedo, dos actitudes de esta dimensión que se contraponen y configuran un ámbito dual.² Con el objetivo de explorar tales ámbitos de la experiencia urbana, acudo a la cinta *La noche avanza*³ (Gavaldón, 1951) para mostrar que la noción de noche se configura en la película como una realidad localizada en los espacios de ocio que, además, acude a los personajes para caracterizar el mundo físico de la noche.

→ With the emergence of large cities, the night constitutes a specific atmosphere of new experiences for subjects facing modernization processes, and it is also an environment that fosters new types of relations between inhabitants and cities. Many worlds converge in the modern twilight: that of the worker who walks the sidewalks to return home, that of the person who uses the street to have fun, that of the pedestrian who is afraid of the dark, or that of the thief who takes advantage of the absence of light in order to steal, among others. In this way, the streets at night are collective spaces with multiple uses —recreation, work, contemplation, crime, pleasure—, they are the centers of a world in which the lighting–darkness binomial proposes new ways of experiencing the city. Living the night also means modifying leisure time, managing it. In this management of time emerges the possibility of a city that can function as a space for relaxation of the senses. There, to some extent, ideas yield on what a homogeneous, controlled, precise metropolis is; like modern machinery itself.

Mexico accelerates its industrialization process after the Mexican Revolution (1910–1920). A swift industrial concentration in the country's capital drives the transformations specific to modernization. From 1930 until the middle of the century, the industrial dynamic is consolidated. In this process, night life was a laboratory of experiences for the modern subject. The night announces the end of a working day, the absence of natural light, and the reign of artificial lighting; although it is the end of a cycle, it is also the beginning of another, in which specific behaviors and imaginaries allow us to think about other possibilities in the city: pleasure and entertainment, on the one hand; danger and terror, in the opposite side (Schlör, 1998, p. 10). Fascination and fear emerge from the latter, two attitudes of this dimension that oppose each other and configure a dualistic field.² In order to explore such areas of urban experience, I turn to the film *Night Falls*³ (Gavaldón, 1951) to show that the notion of night is configured in the film as a reality located in spaces of leisure that, in addition, resorts to the characters to depict the physical world of the night.

¹ Para ahondar al respecto, ver Garza Villarreal, 1985.

² De acuerdo con Schlör (1998), estos pares pueden extenderse para abrir el panorama de entendimiento de lo nocturno: luz–oscuridad, miedo–placer,

sueño–pesadilla, etc.

³ México, 1951, duración: 85 minutos. Producción: Felipe Mier y Óscar J. Brooks. Director: Roberto Gavaldón. Argumento: Luis Spota; adaptación de Roberto Gavaldón, José

¹ For further information, see Garza Villarreal, 1985.

² According to Schlör (1998), these pairs can unfold to open the panorama of understanding of the night: light–darkness, fear–pleasure,

dream–nightmare, etc.

³ Mexico, 1951, duration: 85 minutes. Production: Felipe Mier and Óscar J. Brooks. Director: Roberto Gavaldón. Plot: Luis Spota; adaptation by Roberto Gavaldón,

LA NOCHE AVANZA

El 24 de abril de 1952 se estrenó *La noche avanza*, del director Roberto Gavaldón. La película cuenta la historia de Marcos Arizmendi, reconocido jugador de pelota vasca que introduce al espectador al mundo de las apuestas, motivo idóneo para desarrollar una trama de intriga y suspense. Arizmendi es un hombre soberbio que aprovecha su éxito como deportista para ascender socialmente y conseguir reconocimiento. De la fama también aprovecha la oportunidad de cortejar a varias mujeres simultáneamente; en la cinta, son tres los personajes femeninos que acompañan al pelotari y que, a su vez, detonan diversos conflictos. A partir de los personajes también podemos identificar tres posibles ejes de análisis: Lucrecia, una cantante de cabaret que ayuda a la cinta a configurar una idea de vida nocturna; Sara, una viuda que busca al pelotari para que huya del país con ella y motiva el suspense; y Rebeca, una menor de edad que es abandonada por el pelotari luego de quedar embarazada, personaje con el que se añaden cuestionamientos de orden moral.

En la película, Marcos traiciona a Lucrecia con Sara, mientras engaña a Rebeca. Por su parte, Armando, hermano de Rebeca y empleado en el frontón, planea un fraude con Marcial, asiduo apostador de la pelota vasca, para librar las deudas que las apuestas le han dejado. En el lío está metido Marcos, pues él también debe dinero a los apostadores. Para librarse del problema, Marcos es presionado para perder un partido intencionalmente. Cuando esto no ocurre, un grupo de mafiosos contratados por Marcial persigue a Marcos toda una noche. Los delincuentes lo emborrachan con el fin de tirarlo a un canal. Sin embargo, al descubrir que lleva un cheque en blanco deciden llevarlo con un doctor, reanimarlo y exigirle un pago a cambio de su vida. El doctor avisa a la policía y Marcial se entera de que Marcos no ha muerto, de ahí que las autoridades y otros matones de Marcial persigan al pelotari. Finalmente, Marcos burla a la policía y toma un avión para huir del país, aunque en pleno vuelo Rebeca le dispara.

Revueltas y Jesús Cárdenas.
Fotografía: Jack Draper. Música:
Raúl Lavista. Escenografía:
Edward Fitzgerald. Edición:
Charles L. Kimball. Intérpretes:
Pedro Armendáriz (Marcos
Arizmendi), Anita Blanch (Sara),

Rebeca Iturbide (Rebeca), Eva
Martino (Lucrecia) y José María
Linares (Marcial) (García Riera,
1993, p. 98).

NIGHT FALLS

On April 24, 1952, *Night Falls*, directed by Roberto Gavaldón, premiered. The film tells the story of Marcos Arizmendi, a renowned Basque pelota player who introduces the viewer to the world of betting, sufficient ground to develop a plot of intrigue and suspense. Arizmendi is an arrogant man who takes advantage of his success as an athlete to move up in society and gain recognition. Due to his fame, he also leverages the opportunity to court multiple women simultaneously; in the film, there are three female characters that accompany the pelotari and that, in turn, trigger various conflicts. Based on the characters, we can also identify three possible axes of analysis: Lucrecia, a cabaret singer who enables the configuration of an idea of night life in the film; Sara, a widow looking for the pelotari to flee the country with her and motivates suspense; and Rebeca, a minor who is abandoned by the pelotari after becoming pregnant, a character with whom moral questions are appended.

In the film, Marcos betrays Lucrecia with Sara, while cheating on Rebeca. For his part, Armando, Rebeca's brother and employee at the fronton, plans a fraud with Marcial, a regular Basque pelota bettor, to clear the debts that gambling has left him. Marcos is also embroiled, since he also owes money to the gamblers. To get rid of the problem, Marcos is pressured to intentionally lose a match. When this does not happen, a group of mobsters hired by Marcial give chase to Marcos throughout the night. The crooks get him drunk in order to throw him into a canal. However, when they discover that he carries a blank check, they decide to take him to a doctor, revive him and demand payment in exchange for his life. The doctor notifies the police and Marcial finds out that Marcos has not died, which is why the authorities and other of Marcial's thugs set off in pursuit of the pelotari. Finally, Marcos outwits the police and takes a plane to flee the country, although Rebeca shoots him in mid-flight.

José Revueltas, and Jesús
Cárdenas. Photography:
Jack Draper. Music: Raúl
Lavista. Setting: Edward
Fitzgerald. Editing: Charles
L. Kimball. Performers:
Pedro Armendáriz (Marcos

Arizmendi), Anita Blanch
(Sara), Rebeca Iturbide
(Rebeca), Eva Martino
(Lucrecia), and José María
Linares (Marcial) (García
Riera, 1993, p. 98).

El argumento retorcido y complejo es obra de Luis Spota, escritor mexicano interesado en la vida de la capital de mediados de siglo y, más en concreto, en la decadencia burguesa en un contexto urbano de “complicidades y corruptelas de quienes ejercen el poder económico en México y logran conjugar viejas prácticas caciquiles con una retórica de política de modernidad y progreso social” (Bonfil, 2016, p. 107). La adaptación cinematográfica resolvió la trama a partir de estrategias de representación del cine negro, género cinematográfico norteamericano que desde finales de la Primera Guerra Mundial había adquirido un éxito considerable en Estados Unidos. Las películas *noir* jugaban con personajes de los bajos mundos: criminales y mafiosos enfrentados a policías en ámbitos urbanos. La visión tremendista y fatal de una ciudad oscura se reforzaba con violencia, personajes que parecían incomprensibles y la presencia de una mujer fatal. Para Borde y Chaumeton (1958), la impronta *noir* está definida por la presencia del crimen, y con él, las tramas de suspenso. Aunque es posible considerar el realismo de los decorados, las persecuciones o el esbozo detallado de los papeles secundarios como rasgos del género (Borde & Chaumeton, 1958, p. 14), lo cierto es que este tipo de narraciones se distingue por instalarse en el delito para perfilar la psicología criminal. El espacio urbano y la temporalidad nocturna son determinantes para las acciones de estos personajes, pues, como sugiere Carlos Bonfil, la ciudad es un territorio hostil, “sitio a la vez atractivo y amenazante” donde “el protagonista mide su voluntad y sus fuerzas y le pone como meta última a su ambición triunfar a toda costa” (2016, p. 31). Es en la urbe nocturna y solitaria donde las persecuciones son factibles; es en la clandestinidad del crepúsculo donde es posible delinquir; es a la sombra donde los personajes pueden tejer intrigas.

Este cine busca desestabilizar el orden moral que comúnmente se otorga a las figuras honorables, presentando a los personajes de autoridad como figuras difusas que navegan entre el crimen y el orden, algunas veces corrompidos. Los héroes son ambiguos, contradictorios e incluso antihéroes: “si a menudo son víctimas es porque no han podido ser victimarias” (Borde & Chaumeton, 1958, p. 16), lo que pone al descubierto personajes de psiques retorcidas instalados en ambientes sórdidos y un medio criminal donde el bien y el mal constantemente son valores cargados de ambigüedad.

En el caso mexicano, y dada la cercana relación del cine nacional con las producciones de Hollywood, el contacto y la influencia del cine negro se observa en algunas

This twisted and complex plot is the work of Luis Spota, a Mexican writer interested in mid-century life of the capital and, more specifically, in bourgeois decadence in an urban context of “complicity and corruption of those who exercise economic power in Mexico and manage to combine old chieftom practices with a rhetoric of modernity politics and social progress” (Bonfil, 2016, p. 107). The film adaptation solved the plot based on representation strategies of *film noir*, an American film genre that had achieved considerable success in the United States since the end of the First World War. *Film noir* dealt with characters from the underworld: criminals and mobsters confronted by police in urban settings. The sensationalistic portrayal and fatal vision of a dark city were reinforced with violence, characters that seemed incomprehensible, and the presence of a femme fatale. For Borde and Chaumeton (1958), the distinctive mark of *film noir* is defined by the presence of crime, and with it, suspense plots. Although it is possible to consider the realism of the sets, the chases, or the detailed character dossier of the supporting roles as features of the genre (Borde & Chaumeton, 1958, p. 14), the truth is that this type of narrative stands out for being installed in crime to profile criminal psychology. The urban space and night temporality are decisive for the actions of these characters because, as Carlos Bonfil suggests, the city is a hostile territory, “a place that is both attractive and threatening” where “the protagonist measures his will and strength and sets as the ultimate goal of his ambition, to succeed at all costs” (2016, p. 31). It is in the solitary night city where the chases are feasible; it is in the secrecy of twilight, where it is possible to commit a crime; it is in the shade, where characters can weave intrigues.

This cinema seeks to destabilize the moral order that is commonly given to honorable figures, presenting authority characters as vague figures who navigate between crime and order, and are sometimes corrupted. The heroes are ambiguous, contradictory, and even anti-heroes: “If they are often victims, it is because they have not been able to be victimizers” (Borde & Chaumeton, 1958, p. 16), which reveals characters with twisted psyches installed in sordid environments and a criminal milieu where good and evil are values constantly loaded with ambiguity.

In the case of Mexico, and given the close relationship of national cinema with Hollywood productions, the contact and influence of *film noir* can be seen in some



Personajes de los bajos mundos propios del cine negro en *La noche avanza* (dirigida por Roberto Gavaldón, 1951). Underworld characters typical of film noir in *Night Falls* (directed by Roberto Gavaldón, 1951).

© Filмотeca de la UNAM.

producciones de mediados de siglo.⁴ El contexto específico que había originado este tipo de cine respondía a una crisis moral derivada de la posguerra. Pero, para mediados de siglo, lejos de pasar por una depresión, México se halla en medio del impulso industrializador que caracterizó la gestión del presidente Miguel Alemán (1946–1952). El cine negro se asocia directamente con la modernidad norteamericana, pero, en el contexto mexicano, el género se adapta, tomando de éste la estética, el desarrollo de personajes y las problemáticas. Siguiendo a Julia Tuñón (2003, p. 47), en México el cine negro se ancló al melodrama, una forma de representación institucional con la que se identificaban las audiencias y que apelaba a los valores familiares y la moral sexual.

En este *noir* mexicano, la ciudad es también un motivo de peso. Sin duda se trataba de un género urbano, pues mostraba las posibilidades de las ciudades modernas una vez que caía el sol. En esa temporalidad, el cine negro encontró un espacio para retratar el mundo del crimen mezclado con la diversión que ofrecía la noche: grandes avenidas que iluminaban los automóviles, secuencias de caminatas nocturnas, la vida de los clubes nocturnos y sus atmósferas espesas por el humo del cigarro. En este sentido, la experiencia urbana del México en desarrollo sirve bien de motivo para este cine. La industria nacional se vuelca a las calles de la capital y le aporta a este género la descomposición y los residuos de una ciudad que rápidamente dejaba su faceta rural para convertirse en una ciudad moderna (Bonfil, 2016, p. 51). Con el auge económico del alemanismo, la corrupción y, consecuentemente, la injusticia, llegan a nuevos ámbitos. Como señala Fernando Mino (2007, p. 26), no es casual que durante esta época se filmen la mayoría de los ejemplos de cine negro nacional. El proceso que tiende al progreso poco a poco se va matizando y en ese camino encuentra ciertos rezagos visibles en dos ámbitos: la mentalidad, pues una tradición cargada de moralidad parece aferrarse al pasado, y la polarización de las contradicciones sociales (Tuñón, 2003, p. 44).

Respecto de la temporalidad nocturna, conviene recordar que antes del 4 de abril de 1790, todo había sido oscuridad en la noche de la ciudad de México. Ese día fue inaugurado el alumbrado público. 1.128 faroles de aceite abrían paso a la idea de una vida nocturna que, con el tiempo, se iría perfeccionando (Contreras Padilla, 2014, p. 47): de las velas,

mid-century productions.⁴ The specific context that had originated this type of cinema responded to a moral crisis derived from the post-war period. But, by mid-century, far from undergoing a depression, Mexico is in the midst of the industrialization drive that characterized the administration of President Miguel Aleman (1946–1952). *Film noir* is directly associated with North American modernity, but, in the Mexican context the genre adapts by resorting to its aesthetics, character development, and problematics. Following Julia Tuñón (2003, p. 47), *film noir* in Mexico was anchored to melodrama, a form of institutional representation with which audiences identified and which resorted to family values and sexual morality.

In this Mexican *noir*, the city is also a compelling motif. It was undoubtedly an urban genre, as it showed the possibilities of modern cities once the sun went down. In that temporality, *film noir* found a space to depict the world of crime mixed with the entertainment that night offered: large avenues illuminated by cars, sequences of night walks, life in nightclubs, and their atmospheres thick with cigarette smoke. In this sense, the urban experience of Mexico in progress serves well as a motif for this cinema. The national industry turns to the streets of the capital and brings to this genre the decomposition and residues of a city that promptly left its rural facet, in order to become a modern city (Bonfil, 2016, p. 51). With the economic boom of Aleman's Liberals, corruption, and as a result, injustice, reach new areas. As Fernando Mino (2007, p. 26) points out, it is not by chance that most examples of national *film noir* are filmed during this period. The process that tends to progress little by little becomes more nuanced and it finds certain visible lags in two areas along this path: mentality, since a tradition fraught with morality seems to cling to the past, and the polarization of social contradictions (Tuñón, 2003, p. 44).

Regarding night time, it is worth recalling that before April 4, 1790, Mexico City had been in complete darkness at night. That day, public lighting was inaugurated. 1,128 oil lanterns gave way to the idea of a night life that, over time, would be perfected (Contreras Padilla, 2014, p. 47): from candles, through

⁴ Por ejemplo, *Distinto amanecer* (Bracho, 1943), *Crepúsculo* (Bracho, 1945), *La otra* (Gavaldón, 1946), *La diosa arrodillada* (Gavaldón, 1947), *Cuatro contra el mundo* (Galindo, 1949), El

suavecito (Méndez, 1950), *En la palma de tu mano* (Gavaldón, 1950), *El hombre sin rostro* (Bustillo Oro, 1950) y *Cuando levanta la niebla* (Fernández, 1952), entre otras.

⁴ For example, *Different Dawn* (Bracho, 1943), *Twilight* (Bracho, 1945), *The Other One* (Gavaldón, 1946), *The Kneeling Goddess* (Gavaldón, 1947), *Four Against the World* (Galindo, 1949), *The*

Suavecito (Méndez, 1950), *In the Palm of your Hand* (Gavaldón, 1950), *The Man Without a Face* (Bustillo Oro, 1950) and *When the Fog Rises* (Fernández, 1952), among others.

pasando por el gas hasta llegar a las primeras luminarias eléctricas instaladas en 1890, cuando la Compañía Mexicana de Gas y Luz Eléctrica inició el servicio de abastecimiento doméstico (Noelle & Cruz González Franco, 2000, p. 90). Con el tiempo, lo que se había iniciado con la instalación de faroles de latón para alumbrar los caminos y, por lo tanto, proporcionar cierta seguridad a los transeúntes, se convirtió en un elemento fundamental para la vida de noche. En 1897 se esparcen por la capital 528 focos de alumbrado público. Lo que antes se iluminaba con destellos de luz amarilla, poco a poco fue mutando a la iluminación blanquecina de la electricidad (Contreras Padilla, 2014, p. 49).

El ocio y la liberación encontraron en este tiempo espacialidades específicas que, con la iluminación, configuraban una experiencia nocturna: bares, teatros, cafés, paseos nocturnos, tiendas con vitrinas iluminadas, etc. La iluminación artificial supuso algo más que el alumbrado público. En términos urbanos y arquitectónicos, hizo posible la creación de una ciudad nocturna. Desde finales del siglo XIX, actividades en torno al ocio desarrollan una industria del entretenimiento que se expande, incluso rebasando los límites de la ciudad, estableciéndose espacios de esparcimiento en las periferias, un efecto visible de cómo la vida nocturna expande su radio de acción, creando diversos tipos de entretenimiento: uno burgués, alejado del control de la policía que evita interferir con la expansión de una industria en crecimiento, y un entretenimiento marginal, desordenado e inmoral (Schlör, 1998). Tales actividades propiciaron, a su vez, la creación de una infraestructura para el ocio (teatros, salones de baile, bares y centros de espectáculos, entre otros), la que resulta fundamental si pensamos en los imaginarios de la vida nocturna de una ciudad. En *La noche avanza*, espacios de ocio como el frontón o el cabaret resultan escenarios naturales para la configuración de la noche moderna de la capital mexicana, aspecto que se analizará a continuación.

EL FRONTÓN

En *La noche avanza*, el suspenso se percibe como elemento narrativo por medio de los movimientos de cámara, el montaje y el sonido. Sus personajes muestran la lógica del antihéroe propia del cine negro: Marcos Arizmendi personifica el lado oscuro de la sociedad. No es un hombre de bien que luce contra el mal, busque el amor o sueñe con tener una familia, aspiraciones reconocibles del melodrama. Arizmendi es ambicioso y se mueve por el deseo de fama y dinero. En este sentido, la atmósfera en la que se desenvuelve este personaje es determinada por el edificio del Frontón México, espacio donde ocurren las victorias y apuestas del pelotari.

gas to the first electric lights installed in 1890, when the Compañía Mexicana de Gas y Luz Eléctrica began the domestic supply service (Noelle & Cruz González Franco, 2000, p. 90). Over time, what had begun with the installation of brass lanterns to illuminate the roads and, therefore, provide some security for pedestrians, became a fundamental element for night life. In 1897, 528 light bulbs for public lighting are distributed throughout the capital. What used to be illuminated with yellow light flares gradually mutated to the whitish lighting of electricity (Contreras Padilla, 2014, p. 49).

In this time of the day leisure and liberation found specific spatialities that together with illumination configured a nocturnal experience: bars, theatres, cafes, night walks, shops with lit showcases, etc. Artificial lighting meant more than public lighting. In urban and architectural terms, it made possible the creation of a night city. Since the end of the 19th century activities related to leisure have developed an entertainment industry that has expanded, even beyond the limits of the city, establishing recreational spaces in the peripheries, a visible effect of how night life expands its radius of action, creating various types of entertainment: a bourgeois one, away from the control of the police that avoids interfering with the expansion of a growing industry, and a marginal, disorderly, and immoral entertainment (Schlör, 1998). Such activities, in turn, led to the creation of an infrastructure for leisure (theatres, dance halls, bars, and performance centers, among others), which is essential, if we think about the imaginaries of a city's night life. In *Night Falls*, leisure spaces such as the fronton or the cabaret are natural settings for the configuration of modern night life in the Mexican capital, an aspect that will be analyzed below.

THE FRONTON

In *Night Falls*, suspense is perceived as a narrative element through camera movements, the setting, and sound. The characters show the logic of the anti-hero, typical of *film noir*: Marcos Arizmendi personifies the dark side of society. He is not the good man who fights against evil, seeks love, or dreams of having a family, recognizable aspirations from melodrama. Arizmendi is ambitious and is moved by the desire for fame and money. In this sense, the atmosphere in which this character unfolds is determined by the Frontón México building, a space where the victories and bets of the pelotari take place.

El frontón fue un espacio deportivo que desde su creación estuvo asociado con la noche. El edificio fue construido en 1929 por el arquitecto Joaquín Capilla y el ingeniero Teodoro Kunhard. Sus enormes dimensiones daban cuenta de la importancia que tenía el primer gran recinto techado para espectáculos deportivos de la ciudad (Noelle & Cruz González Franco, 2000, p. 88). La fachada del edificio, aunque siempre filmada de noche en la cinta que nos ocupa, fue resuelta con un chaflán o *pan coupé*, es decir, se eliminó la esquina con un plano curvo que exaltaba las dimensiones del edificio y le otorgaba mayor visibilidad. Sobre la entrada, un letrero vertical con letras luminosas pendía para dar la bienvenida a aquel “Palacio de la pelota”.

El éxito inicial que tuvo el frontón estuvo relacionado con el auge de un deporte que fomentaba el espectáculo: había espectadores y un circuito de actividades económicas y sociales en torno a él. Con la construcción del frontón, el acceso a este espectáculo se incrementó. Entre las fuertes sumas de dinero en apuestas que corrían en el frontón y las figuras públicas que lo frecuentaban (María Félix, Cantinflas y Agustín Lara, por ejemplo), el frontón se convirtió rápidamente en una referencia de la vida nocturna. Sin embargo, entre el *glamour* de las estrellas y las luces de neón, un aire de vicio (asociado a peleas, juegos amañados, presencia de delincuentes y apostadores), fue opacando poco a poco la imagen del edificio.

Este ambiente resulta propicio para el desarrollo de la psicología de un antihéroe, de ahí que el personaje de Marcos se perfile en este lugar. Así, por ejemplo, en una de las secuencias de la cinta vemos la fachada *déco* del frontón. Las puertas están abiertas y en uno de sus muros un faro ilumina un cartel con el nombre del pelotari. Es de noche y la gente permanece en la calle, los autos circulan y los sonidos del exterior delatan que se trata de una esquina concurrida de la ciudad. Los apostadores se congregan en la puerta mientras Marcos aborda un auto acompañado de una mujer. Al fondo, anuncios luminosos parpadean mientras un letrero de neón fija la palabra “hotel” en el paisaje urbano.

Este tipo de escenas son constantes, pues el frontón es el espacio natural de Marcos: es ahí donde entrena, otorga entrevistas, tiene reuniones, recibe visitas de mujeres y donde, por supuesto, gana torneos y festeja sus triunfos. Ya sea en el interior del edificio o frente a su fachada, el frontón mantiene una correspondencia directa con el personaje. De ahí que, siguiendo esta lógica, al final de la cinta, una vez que Marcos es asesinado, se muestre un anuncio con el nombre del pelotari que se desprende del muro de la fachada del frontón para terminar en el suelo.

Since its creation, the fronton was a sports space that was associated with the night. The building was built in 1929 by the architect Joaquín Capilla and the engineer Teodoro Kunhard. Its enormous dimensions gave an account of the importance of the first large indoor venue for sporting events in the city (Noelle & Cruz González Franco, 2000, p. 88). The façade of the building, although always filmed at night in the film in question, was resolved with a chamfer or *pan coupé*, that is, the corner was eliminated with a curved plane that exalted the dimensions of the building and gave it greater visibility. Above the entrance, a vertical sign with luminous letters hung to welcome this “Palacio de la Pelota”.

The initial success of the fronton was related to the rise of a sport that encouraged entertainment: there were spectators and a circuit of economic and social activities around it. With the construction of the fronton, access to this show increased. Between the large sums of money in bets that ran in the fronton and the public figures that frequented it (María Félix, Cantinflas, and Agustín Lara, for example), the fronton quickly became a reference point for nightlife. However, between the glamor of the stars and the neon lights, an air of vice (associated with fights, rigged games, and the presence of criminals and gamblers), gradually overshadowed the reputation of the building.

This environment is conducive to the development of the psychology of an anti-hero; hence, the character of Marcos takes shape in this place. Thus, for example, in one of the sequences of the film, we see the deco façade of the fronton. The doors are open and on one of its walls, a beam illuminates a sign with the name of the pelotari. It is night and people stay outside in the street, the cars circulate, and the sounds from outside reveal that it is a busy corner of the city. The gamblers gather at the door, while Marcos gets into a car accompanied by a woman. In the background, illuminated advertisements flash while a neon sign fixes the word “hotel” in the urban landscape.

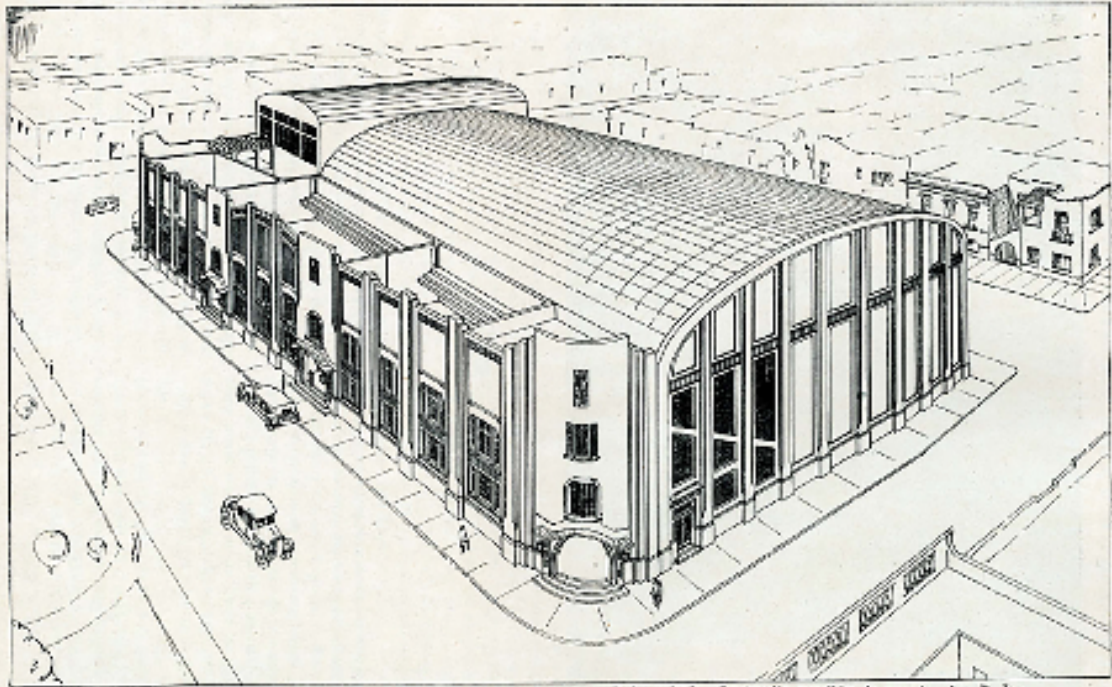
These types of scenes are constant, since the fronton is Marcos’ natural space: it is there where he trains, gives interviews, has meetings, receives visits from women, and where, of course, he wins tournaments and celebrates his triumphs. Whether inside the building or in front of its façade, the fronton maintains a direct correspondence with the character. Hence, following this logic, at the end of the film, once Marcos is assassinated, an ad with the name of the pelotari is shown that detaches from the wall of the fronton façade to end up on the ground.



Fachada del Frontón México ca. 1930. Cortesía Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Ministerio de Cultura, México.

Frontón México facade ca. 1930. Courtesy of the Mediateca of Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Ministry of Culture, Mexico.

© <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A323499> Reproduction authorized by the Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Ornato de resplandor del magnífico edificio del Frontón México, S. A., que muy pronto quedará terminado. Construcción moderna de concreto. Arq. D. Joaquín Capilla. Constructores: Ing. D. Teodoro Kunhard, Ing. D. Ernesto Gómez Arriola y "Correo", S. A.

18 "Cemento"

Frontón México, Joaquín Capilla (arqu.) y Teodoro Kunhard (ing.), 1929, Ciudad de México.

Frontón México, Joaquín Capilla (arch.) and Teodoro Kunhard (eng.), 1929, Mexico City.

© Revista Cemento, Issue 29, p. 16.

EL CABARET

Otro espacio que cobra relevancia en la película y que merece atención es el cabaret,⁵ lugar que la película asocia con Lucrecia, una famosa cantante. El Mónaco, en cuya fachada un anuncio luminoso rompe con la oscuridad, es frecuentado por hombres y mujeres de clase alta, entre ellos Marcos. Afuera del lugar vemos autos y el movimiento de las personas que entran al distinguido lugar.

A decir de Gabriela Pulido (2013), los teatros, los salones de baile y los centros nocturnos se configuran en el imaginario como escenarios naturales de la noche moderna en la capital mexicana. Enfocados en su mayoría al público masculino y de diversas categorías, en sus espectáculos detonan “declaraciones acerca de la moral social” (Pulido Llano, 2013, p. 47). Luego de la Revolución mexicana y hasta mediados del siglo xx, el afán cosmopolita de la modernidad impulsó la aparición de diversos espacios de ocio que se concentraron en la capital del país, tales como carpas con obras teatrales, teatros de revista, cabarets y salones de baile, entre otros. En los años cuarenta, la mayoría de estos lugares se ubican en la zona del centro de la ciudad. Para 1950, el interés financiero en torno al ocio se traduce en inversiones que impulsan la aparición de centros nocturnos destinados a las clases medias y medias altas. Poco a poco, mientras los centros nocturnos de las clases populares desaparecen en medio de campañas de “higiene moral” (Pulido Llano, 2013, p. 49), los salones de baile y los cabarets de mayor categoría permanecen en el panorama urbano, consolidando imaginarios del entretenimiento pero también de “la violencia y sordidez de la vida nocturna” (Pulido Llano, 2013, p. 60).

Este es el caso del Mónaco, un sitio donde Lucrecia es el centro de atención y en el que, al mismo tiempo, se pactan fraudes y se planean persecuciones. En este sentido, el interior del espacio funciona como una exaltación de la modernidad en varios niveles. El primero de ellos tiene que ver con el papel que este sitio otorga al personaje de Lucrecia, la cantante que, con elegantes atuendos, acapara la atención del público. Es importante mencionar que en el cine negro los personajes femeninos distan de los papeles convencionales que el melodrama tradicional confería a las mujeres, vinculadas tradicionalmente con roles

⁵ Los cabarets son “salas de espectáculos, generalmente nocturnos que suelen combinar música, danza y canto, pero

que pueden incluir también la actuación de personas adscritas a otras artes escénicas” (Pulido Llano, 2013, p. 60).

THE CABARET

Another space that gains relevance in the film and that deserves attention is the cabaret,⁵ a place that the film associates with Lucrecia, a famous singer. Upper-class men and women, including Marcos, frequent the Mónaco, on which façade an illuminated ad breaks the darkness. Outside the venue, we see cars and the movement of people who enter the renowned place.

According to Gabriela Pulido (2013), theaters, dance halls, and nightclubs are configured in the imaginary as natural settings for modern nightlife in the Mexican capital. Focused mostly on the male audience and of various categories, their shows detonate “statements about social morality” (Pulido Llano, 2013, p. 47). After the Mexican Revolution and until the middle of the 20th century, the cosmopolitan eagerness of modernity prompted the appearance of various leisure spaces that were concentrated in the country’s capital, such as tents with plays, revue theaters, cabarets, and dance halls, among others. In the forties, most of these places were located in the downtown area of the city. By 1950, the financial interest in leisure was translated into investments that promoted the appearance of nightclubs for the middle and upper-middle classes. Little by little, while the nightclubs of the popular classes disappear amid campaigns of “moral hygiene” (Pulido Llano, 2013, p. 49), the dance halls and higher-class cabarets remain on the urban scene, consolidating imaginaries of entertainment, but also of “the violence and sordidness of nightlife” (Pulido Llano, 2013, p. 60).

This is the case of the Mónaco, a place where Lucrecia is the center of attention and where, at the same time, fraud is agreed upon and persecutions are concocted. In this sense, the interior of the space functions as an exaltation of modernity on several levels. The first has to do with the role that this site gives to Lucrecia’s character, the singer who, with elegant outfits, captures the public’s attention. It is important to mention that in *film noir* female characters are far from the conventional roles that traditional melodrama conferred on women, traditionally associated with domestic roles. In one

⁵ Cabaret are “entertainment venues, generally at night, that usually combine music, dance and singing, but may

also include performances by people from other scenic arts” (Pulido Llano, 2013, p. 60).



Lucrecia y la orquesta en *La noche avanza* (dirigida por Roberto Gavaldón, 1951).

Lucrecia and the orchestra in *Night Falls* (directed by Roberto Gavaldón, 1951).

© Carlos Bonfil, *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro* (Secretaría de Cultura, 2016), p. 33.

domésticos. En una de las escenas de la película vemos la cámara desplazarse del exterior nocturno al bullicio interno del Mónaco. Mediante un paneo, el espectador recorre el espacio, abriéndose paso entre el humo del cigarro y meseros que atraviesan de un lado a otro. Vemos a Lucrecia que domina el centro del escenario, con un vestido largo mientras entona una canción que habla del fracaso, la traición, el amor y la soledad. Al fondo, una orquesta acompaña a la intérprete mientras las sombras de unas palmeras se dibujan en los muros. El Caribe que se insinúa en estos espacios parece vincularse con el origen del bolero y la rumba, ritmos propios de la escena nocturna de los cabarets. Luego de su acto, Lucrecia permanece en el sitio, bebe y fuma, habla con algunos de los hombres que han ido a verla. Como Marcos, ella es una habitante de la noche, y es en el cabaret, ambiente atractivo que induce al vicio, donde se desarrolla como personaje.

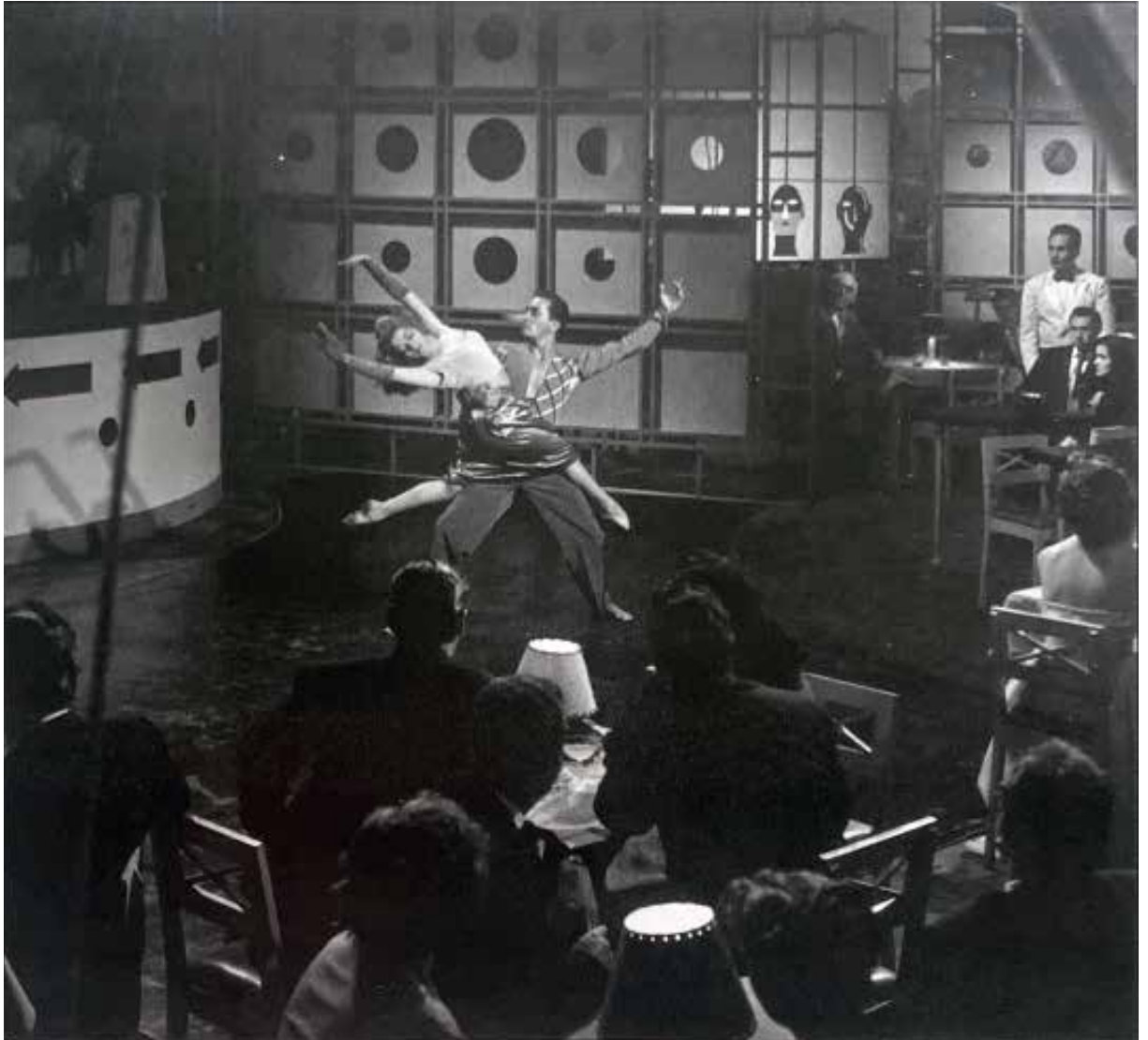
Otro aspecto que destaca del Mónaco tiene que ver con su ambientación. En otro de los espectáculos vemos a una pareja de bailarines en escena. La escenografía del lugar es matizada con marcadas sombras y mamparas modulares, con repeticiones de formas básicas (círculos) que recuerdan a los principios de la arquitectura moderna, así como con otros detalles de decorados expresionistas. Se trata de elementos que vinculan la estética del lugar con la arquitectura moderna, y a decir de Bonfil (2016, p. 32), con las técnicas de iluminación y los encuadres que se habían difundido a través del cine expresionista alemán. Dada la decoración, la ambientación del lugar y lo que en su interior ocurre, podemos asegurar que el Mónaco constituye un espacio de ocio donde se manifiesta y exalta la modernidad.

Vemos que en esta espacialidad del ocio se configura la psicología de un personaje femenino del cine negro. Aunque Lucrecia es una mujer liberada que empatiza con el mundo nocturno que representa, lleva consigo el sufrimiento del amor no correspondido, elemento melodramático que ancla a esta cinta con la esencia del cine nacional de entonces. Lucrecia es la noche y es también quien pone a prueba el ego del pelotari. En una escena al interior del Mónaco, Marcos escucha a Lucrecia cantar "Tú me vuelves loca". Marcial, Armando y unos matones irrumpen en el goce nocturno para amenazar al pelotari y obligarlo a perder su último partido de pelota vasca, lo que pone en riesgo su prestigio. Como la noche, Lucrecia revela dualidades: por un lado, encarna la figura que domina las noches del entretenimiento; pero por otro, junto con el placer, su presencia también insinúa peligro. La liberación que promete la noche pone

of the scenes in the film, we see the camera move from the exterior of night to the internal bustle of the Mónaco. Through a pan, viewers walk through the space, making their way through the cigarette smoke and waiters, who cross from one side to the other. We see Lucrecia, who dominates the center of the stage wearing a long dress, while she sings a song that talks about failure, betrayal, love, and loneliness. In the background, an orchestra accompanies the performer, while the shadows of some palm trees are cast on the walls. The Caribbean, which is insinuated in these spaces, seems to be related to the origin of bolero and rumba, rhythms typical of the nocturnal scene of the cabarets. After her act, Lucrecia stays, drinks and smokes, and talks to some of the men who have come to see her. Like Marcos, she is a night dweller, and it is in the cabaret, an attractive environment that induces vice, where she develops as a character.

Another noteworthy aspect about the Mónaco has to do with its setting. In another of the shows, we see a couple of dancers on stage. The scenography of the place is nuanced with marked shadows and modular partitions, with repetitions of basic shapes (circles) that recall the principles of modern architecture, as well as with other details of expressionist decorations. These are elements that relate the aesthetics of the place with modern architecture, and according to Bonfil (2016, p. 32), with lighting techniques and composition that had been disseminated through German expressionist cinema. Given the decoration, the setting of the place, and what happens inside, we can assure that the Mónaco constitutes a space for leisure, where modernity is manifested and exalted.

We see that the psychology of a *film noir* female character is configured within this leisure spatiality. Although Lucrecia is a liberated woman who holds up to the nocturnal world she represents, she carries with her the suffering of unrequited love, a melodramatic element that anchors this film with the essence of national cinema of the period. Lucrecia is the night and is also the one who tests the ego of the pelotari. In a scene inside the Mónaco, Marcos listens to Lucrecia sing "You drive me crazy." Marcial, Armando, and some thugs break into the nightlife to threaten the pelotari and force him to lose his last game of Basque pelota, which puts his prestige at risk. Like the night, Lucrecia reveals dualities: on the one hand, she embodies the figure that dominates the nights of entertainment; but on the other, along with pleasure, her presence also hints at danger. The liberation that the night promises



Bailarines y detalles del decorado del cabaret Mónaco en *La noche avanza* (dirigida por Roberto Gavaldón, 1951).
 Dancers and details of the set of Cabaret Mónaco in *Night Falls* (directed by Roberto Gavaldón, 1951).
 © Carlos Bonfil, *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro* (Secretaría de Cultura, 2016), p. 43.

a los personajes en contacto con otras situaciones no necesariamente placenteras o liberadoras. El cabaret es una pieza fundamental de la cinta, no sólo por su importancia para remarcar aspectos propios del género (peligro, sordidez), sino porque corresponde a una parte de la urbe equipada con espacios que sintetizan formas de organización pensadas en torno al placer, el tiempo libre y formas diversificadas de consumo y entretenimiento (teatros, centros nocturnos, hoteles, restaurantes) que configuran una cartografía imaginaria del nocturno urbano.

A MODO DE CIERRE

En la película de Gavaldón, el nocturno mexicano contiene una historia laberíntica cuyo desenlace llega con la salida del sol. En el negro de su factura, la cinta hace visible una faceta de la modernidad mexicana no siempre visible: un submundo de violencia y crimen, de corrupción y delito. A partir de las estrategias de representación propias del *noir*, *La noche avanza* caracteriza el mundo físico nocturno a partir de algunos lugares de ocio, como el Frontón México o el cabaret Mónaco. En ambos casos no basta con mostrar el espacio en la pantalla, pues vemos que los personajes y su psique son fundamentales para comprender cómo es que se imagina la vida en estos lugares en concreto. De ahí que en los lugares de ocio se perfilan personajes propios de la noche, que no podrían desarrollarse en ámbitos convencionales. Es por ello que tanto Marcos como Lucrecia aparecen como sujetos alejados de la norma: habitan la noche, son ambiciosos y no ven problema en vincularse con fraudes o intrigas. Ambos son parte de un fragmento privilegiado de la sociedad mexicana que puede acceder a estos espacios de entretenimiento, sitios donde no hay ley ni orden, ausencia que se percibe en la película como una crítica al sistema de justicia y la corrupción de ese momento mexicano.


En este sentido, una película permite acercarnos a una caracterización de la modernidad mexicana que dista de los discursos hegemónicos que pregonaban el desarrollismo nacional como una etapa de crecimiento inusitado, en la que México se proyectaba como nación abierta al progreso. *La noche avanza* da cuenta de una ciudad que, si bien evoluciona con la industrialización y se abre a experiencias cotidianas novedosas, como la que los espectáculos nocturnos ofrecían, también oculta esferas de violencia, corrupción e injusticias que en este caso se muestran como acciones naturalmente vinculadas con los espacios del cabaret y el frontón, por mencionar algunos.


puts the characters in contact with other situations that are not necessarily pleasant or liberating. The cabaret is a fundamental part of the film, not only because of its importance in highlighting aspects of the genre (danger, sordidness), but also because it corresponds to a part of the city equipped with spaces that synthesize forms of organization designed around pleasure, free time, and diversified forms of consumption and entertainment (theatres, nightclubs, hotels, restaurants) that make up an imaginary cartography of the urban night life.

CLOSING THOUGHTS

In Gavaldón's film, the Mexican night contains a complex story whose denouement turns up with the sunrise. In its *noir* aesthetic, the film makes visible a facet of Mexican modernity, which is not always visible: an underworld of violence and crime, corruption, and offense. Based on representation strategies inherent to *noir*, *Night Falls* characterizes the physical world at night resorting to some places of leisure, such as the Frontón México or Cabaret Mónaco. In both cases, it is not enough to show the space on the screen, since we notice that characters and their psyche are essential to understand how life is imagined in these specific places. Hence, characters distinctive of the night, unable to thrive in conventional settings, are profiled in places of leisure. That is why, both Marcos and Lucrecia appear as subjects far from the norm: they inhabit the night, they are ambitious, and they see no problem in engaging in fraud or intrigues. Both are part of a privileged fragment of Mexican society that can access these entertainment spaces, places where there is no law or order, an absence that is perceived in the film as a criticism of the justice system and the corruption of that Mexican period.

In this sense, a film allows us to approach a characterization of Mexican modernity that is far from the hegemonic discourses that proclaimed national developmentalism as a stage of unusual growth, in which Mexico projected itself as a nation open to progress. *Night Falls* gives an account of a city that, although evolves with industrialization and opens up to new daily experiences, such as the one offered by night shows, also hides spheres of violence, corruption, and injustices that in this case are shown as actions naturally related to the spaces of the cabaret and fronton, to mention a few.

Mediante el cine es posible acceder a los imaginarios que en torno a diversos espacios se generan en épocas determinadas. Tales imaginarios fílmicos son visibles gracias a los códigos urbanos, arquitectónicos y sociales que el cine captura a partir de una trama. Como se ha destacado en este trabajo, la noche es un espacio de oportunidad, una pantalla más que muestra otras modernidades, costumbres y modos de vida que ocurren en paralelo con el desarrollo de un discurso oficial del progreso. La cinta analizada constituye una exaltación del nocturno moderno que no deja de lado una crítica del mismo. Por su parte, el cine funciona como herramienta para comprender lo estimulante que resultó la noche en la conformación de imaginarios relativos a la vida en la urbe de mediados del siglo pasado. 

Through cinema, it is possible to access the imaginaries that are generated around various spaces at certain periods. Such filmic imaginaries are visible thanks to the urban, architectural, and social codes that cinema captures from a plot. As has been highlighted in this work, the night is a space of opportunity, one more screen that shows other modernities, habits, and ways of life that occur in parallel with the development of an official discourse of progress. The analyzed film constitutes an exaltation of the modern night and does not leave aside a criticism of it. For its part, cinema works as a tool to understand how stimulating the night was in the conformation of imaginaries related to life in the city in the middle of the last century. 

REFERENCIAS REFERENCES

- BONFIL, C. (2016). *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. Secretaría de Cultura.
- BORDE, R., & CHAUMETON, É. (1958). *Panorama del cine negro*. Losange.
- CONTRERAS PADILLA, A. (2014). La noche y la Ciudad de México. *Bitácora Arquitectura*, 28, Article 28. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2014.28.56113>
- GARCÍA RIERA, E. (1993). *Historia documental del cine mexicano* (Vol. 6). Conaculta.
- GARZA VILLARREAL, G. (1985). *El proceso de industrialización en la ciudad de México (1821–1970)*. El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv26d9jx>
- GAVALDÓN, R. (DIRECTOR). (1951). *La noche avanza* [Black and white, 35mm].
- MINO GRACIA, F. (2007). *La fatalidad urbana: El cine de Roberto Gavaldón*. UNAM.
- NOELLE, L., & CRUZ GONZÁLEZ FRANCO, L. (2000). *Una ciudad imaginaria: arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*. UNAM.
- PULIDO LLANO, G. (2013). El espectáculo sicaléptico en la ciudad de México, 1940–1950. In R. Rojo, G. Pulido Llano, & E. Yanes (Eds.), *Rumberas, boxeadores y mártires: El ocio en el siglo XX* (pp. 45–68). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- SCHLÖR, J. (1998). *Nights in the Big City: Paris, Berlin, London 1840–1930*. Reaktion Books.
- TUÑÓN, J. (2003). Un “melo noir” mexicano: *El hombre sin rostro*. *Secuencias. Revista de historia del cine*, 40–58.



Interior del cabaret Mónico en *La noche avanza* (dirigida por Roberto Gavaldón, 1951).
 Interior of Cabaret Mónico in *Night Falls*
 (directed by Roberto Gavaldón, 1951).
 © Filмотeca de la UNAM.