

Still de la película  
*Del brazo y por la calle*  
México, 1956  
Fondo Emilio García Riera  
Biblioteca Pública  
del Estado de Jalisco

# La noche del Puente de Nonoalco

Claudia Negrete Álvarez



*Aferrada a tu recuerdo, noche a noche me encamino  
hacia el Puente de Nonoalco esperando verte ahí...  
(Bolero "En el Puente de Nonoalco" cantado  
por Lupita Palomera)*

*A los ojos niños de Marcelo Silva.*

Alquimia



El gobierno mexicano había cambiado, y el recién electo vicepresidente de los Estados Unidos, Henry A. Wallace, venía a México a la toma de posesión del presidente Ávila Camacho el 1º de diciembre de 1940. Lo había mandado Franklin D. Roosevelt como su representante, aunque había tomado una inusual decisión: llegar a la capital del país en automóvil. Hacia los primeros días de noviembre, había quedado listo el primer puente a desnivel de la ciudad, aquel que permitiría cruzar los trayectos de los trenes y los automóviles a la entrada de la urbe. Así que a las autoridades capitalinas les pareció buena idea aprovechar la llegada de semejante personaje para inaugurar el Puente de Nonoalco a su paso en automóvil. A las seis de la tarde con veinte minutos del jueves 28 de noviembre, Mr. Wallace entraba a la Ciudad de México, en donde se encontró con “centenares de vecinos de las colonias Guerrero, Atlampa, Tepeyac-Insurgentes, Peralvillo y Vallejo, [quienes] saludaron al distinguido huésped de México y sus acompañantes”.<sup>1</sup> Con el paso

AMBAS PÁGINAS  
Videograma digital de  
*Vagabunda*, México, 1950.



de la comitiva estadounidense por el nuevo Puente de Nonoalco, “esta magnífica obra del Departamento del Distrito, quedó inaugurada”.

Hacia los inicios de la década de los años cuarenta del siglo pasado, el antiguo pueblo de San Miguel Nonoalco se había transformado. Vivía bajo el humo constante de las fábricas, las locomotoras y, desde entonces también, de los automóviles que entraban a la ciudad. La estridencia sonora de los talleres y del andar de trenes, ahogaba las antiguas campanas de la iglesia de San Miguel. Marcelo Silva, quien llegó de Veracruz siendo aún niño, para avecindarse en la zona, recuerda que “...el ruido no paraba. Yo identificaba esto, no como el murmullo de los automóviles a cinco cuadras, sino como el estruendo producido por el choque de los trenes. El acomodamiento de los vagones, el cambiar de ruta”.<sup>2</sup> La algarabía humana también contribuía a la intensidad sonora y existencial: los ires y veni-



res de obreros, ferrocarrileros, empleados federales, maestros, jóvenes militares, pepenadores, así como también de las comunidades del interior de la República que llegaban buscando un mejor futuro. Estas últimas, le daban un carácter especial a la zona:

Nonoalco era una ciudad dentro de la ciudad. Si bien era la zona de los talleres de los ferrocarriles, era una región de gran diversidad de población. Era una zona de migrantes de provincia a la Ciudad de México que trasladaban sus culturas locales, su gastronomía y sus formas de festejar, incluso de velar a sus muertos.<sup>3</sup>

Y es que la muerte pronto se avecindó por aquellos lares. El mismo puente se convirtió en escenario, cómplice y testigo de un buen número de crímenes, como el de un ferrocarrilero cuyo cuerpo se encontró con heridas de arma punzo-cortante: "... descubrieron el día de ayer, el cadáver de un individuo... incrustado en uno de los pilares del fatídico Puente de Nonoalco, famoso por los asesinatos y suicidios que en él se han registrado".<sup>4</sup> O como el de un hombre a manos de una quizá despechada mujer: "A las 19:30 horas de ayer y debajo del fatídico Puente de Nonoalco, un policía uniformado halló el cadáver de un sujeto, al parecer expendedor de periódicos de nombre Juan Mancera, quien, según se cree, fue arrojado desde la parte más alta del puente por una misteriosa mujer".<sup>5</sup> Los que buscaban la muerte por decisión propia también acudían al lugar. Al parecer, con mayor frecuencia durante la noche: la altura, el paso del tren y la oscuridad les eran propicios.<sup>6</sup> El Puente de Nonoalco se convirtió muy pronto en un lugar singular. No sólo era un escenario habitual para el crimen y la muerte, sino también para los intercambios de distinta especie, desde los comerciales hasta los amorosos. La diversidad de población, le daba una fisonomía social particular. Era, en la experiencia de quien vivió ahí de niño, "... un lugar mágico, como que se trasladaba el pueblo, la provincia para conquistar la gran ciudad [...] Nosotros venimos aquí a conquistar la capital. Nonoalco era la apertura al mundo, a la gran urbe. El puente era como la entrada triunfal a la ciudad".<sup>7</sup>

Este singular espacio ciudadano no pasó desapercibido a los ojos de los fotógrafos como Manuel Ramos, Tomás Montero o Rulfo; de pintores como Raúl Anguiano, o de grabadores como Ángel Bracho. Pero la representación de la noche nonoalquense le perteneció, en sus primeros tiempos, sólo al cine.

La vida nocturna en torno a la nueva estructura ciudadana le interesó a Roberto Galvador para su noveno largometraje como realizador hacia finales de 1946. Adaptó una obra teatral estadounidense ubicada originalmente en los barrios bajos neoyorkinos que tituló en un inicio *Bajos fondos* y ya en cartelera llevó el nombre de *A la sombra del puente*. Una cinta que tuvo poco éxito de taquilla cuando fue exhi-



bida y que hoy en día es difícil de localizar. Sabemos por Emilio García Riera que la acción de la cinta se ubicaba en los alrededores del Puente de Nonoalco, y a decir suyo, las escenas bajo éste se hicieron en los Estudios Churubusco.<sup>8</sup> En la columna de cine de la revista *Mañana*, el cronista de pseudónimo “Tort”, señala que durante una semana Gavaldón, sus actores y fotógrafo estuvieron filmando durante toda la noche, no en los estudios, sino en locaciones:

Videograma digital de *Víctimas del pecado*, México, 1951. Cortesía de Gabriel Figueroa Flores

Nuevamente el director Roberto Gavaldón abandona los estudios para buscar en los escenarios naturales más realismo y expresión. Durante casi toda la semana pasada Bobby [sic.] y sus huéspedes en las que figuran Esther Fernández, David Silva, Agustín Irusta, Andrés Soler... —entre otros— se concentraron en el Puente de Nonoalco. Los bomberos —compañeros casi inseparables en las locaciones de Gavaldón— dieron realismo a la lluvia y Alex Phillips —el magnífico camarógrafo— captó escenas y más escenas.

Se publica una imagen de los actores, el fotógrafo y el productor; el periodista afirma que fue tomada a las tres de la mañana en un día de la semana anterior, si bien el encuadre es cerrado y no se aprecian las mencionadas locaciones. La cinta se exhibió sólo una semana con poco éxito de taquilla. Otras películas del realizador se han difundido más a través de copias de acervos fílmicos y re-



Videograma digital de  
*Víctimas del pecado*,  
México, 1951.  
Cortesía de Gabriel  
Figueroa Flores

ediciones digitales, pero no ha sido el caso de *A la sombra del puente*. Poco se han visto pues, estas primeras imágenes cinematográficas de la noche sobre el Puente de Nonoalco.

Hacia el inicio de la década de los años cincuenta, el puente reiteró su protagonismo fílmico en dos obras con concepciones divergentes. En la cinta *Vagabunda* (1950) realizada por Miguel Morayta la trama se desarrolla en la zona de Nonoalco; en un breve prólogo con voz en *off*, el narrador la ubica como “una barriada a la que todos denominan como zona roja, que es la más pobre, miserable y mezquina de todas”. A continuación, se refiere al puente como límite ciudadano entre la pobreza y la riqueza pero también como límite entre la oportunidad económica —concebida como libertad— y la desesperanza como ausencia de lo anterior:

Por sobre la barriada se extiende el puente de Nonoalco, extraña estructura llena de símbolos y de promesas que como un arco iris de esperanza y libertad domina todo. Por la parte superior corren los automóviles insultantemente brillantes, silenciosos y muelles. Por abajo cruzan, arrastrando los pies, los desheredados que ni siquiera se cubren de la lluvia de polvo que les envían los de arriba.

La protagonista, la bailarina Leticia (interpretada por Leticia Palma), se gana la vida como fichera en el cabaret El Tropical y debe hacerse cargo de dos hermanos menores. Ella aspira a ser bailarina de baile español y fracasa en su intento de serlo en el cabaret donde trabaja ya que “este no es lugar para que nadie triunfe”.



El ex-policía, protagonizado por Antonio Badú, apodado "el Gato", extorsiona a los habitantes del barrio mientras dirige una banda de asaltantes. Está enamorado de la protagonista, quien lo rechaza. Dicho personaje encarna la corrupción, el vicio, la traición, la lujuria, y en general las bajas pasiones y malos sentimientos que, según el guionista (el escritor Mane Sierra) son rasgos característicos en los habitantes de la zona de Nonoalco.

Las únicas opciones para los personajes es vivir en el vicio ineludible que supone la zona o salir de ella. Leticia decide "salvar" a su hermano menor mandándolo a estudiar violín a la ciudad de Monterrey para evitar "este ambiente de brutalidad y vicio en el que tarde o temprano caerá". Su hermana muere al intentar salir de la zona, víctima de una bala perdida, justamente bajo el Puente de Nonoalco. La única salvación posible es salir, trasponer el límite que supone el puente, cuestión que logra finalmente la protagonista en la secuencia última. Antes de que Leticia logre finalmente subir, uno de los personajes le reitera que dicha estructura es "un camino como un arcoíris de esperanza y de luz que conduce a otra vida, más libre y más hermosa."

Esta visión estereotipada y poco informada de la zona, como lugar de vicio, crimen, lujuria, bajas pasiones y perdición es compartida por una crítica aparecida en *El Universal*:

Quienes cruzan en automóvil propio, o de alquiler, o en un modesto autobús, sobre el Puente de Nonoalco, no saben lo felices que son, porque este puente es "un camino como un arco de luz que conduce a una vida más dulce y más hermosa". Y si se asoman hacia abajo debieran estremecerse de horror al mirar la barriada y sentir piedad por las infelices gentes que en ella viven, porque es la "zona roja", una especie de isla de la que no pueden salir y en la que se pierden irremisiblemente los hombres y las mujeres, por ser aquél el imperio del hampa. Sólo de pensarlo se le enchina a uno el cuerpo y siente correr a lo largo de la espina dorsal... un frío que hiela hasta la médula. Sí señores y amigos míos, esa es la verdad desnuda, y lo curioso es que las gentes que allí viven no lo sabrán sino hasta después de ver *Vagabunda*...<sup>9</sup>

La fotografía de la cinta estuvo a cargo de cinefotógrafo Víctor Herrera, quien utilizó un esquema visual de grandes contrastes lumínicos (*low-key*), con predominio de densas sombras, al estilo del cine negro norteamericano. El filme transcurre en una oscuridad perpetua, salvo al final, cuando la protagonista sube, por fin, a la parte superior del puente, donde ya es de día. Herrera fotografía la noche del puente como escenario de crimen y bajas pasiones siempre desde la parte inferior en distintos momentos de la trama.

En cambio Emilio Fernández tiene una visión menos tremendista y estereotipada del puente y su entorno en *Víctimas del pecado*. La bailarina Violeta, personifica-





**AMBAS PÁGINAS**  
Videograma digital de  
*Victimas del pecado*,  
México, 1951.  
Cortesía de Gabriel  
Figueroa Flores

da por Ninón Sevilla, trabaja en el cabaret Changó. Una de sus compañeras tiene un hijo con el proxeneta y hampón protagonizado por Rodolfo Acosta, quien hace que tire al bebé al basurero al pie del Monumento a la Revolución, en una de las escenas más memorables del cine mexicano. Violeta lo recoge del bote de basura y lo adopta. La incompatibilidad de atención al niño y su trabajo en el cabaret hace que pierda el empleo y que tenga que prostituirse. El ferrocarrilero Santiago, protagonizado por Tito Junco, acude a sus servicios y al ver que es madre de un niño, le dice: “Si algún día piensas cambiar de barrio para sacar al chamaco de un cuarto así, búscame en La máquina loca bajo el Puente de Nonoalco”.

El padre del niño encuentra a Violeta, la golpea y éste es encarcelado. Violeta decide ir a refugiarse y pedir trabajo a La máquina loca. A diferencia de las cintas anteriores, en donde el puente tiene significados emotivos de signo contrario, para el personaje de Violeta, éste significa la esperanza: la de obtener un trabajo y una vida mejor. Paradójicamente, la esperanza se fotografía de noche. Violeta llega en la oscuridad, vestida de negro a mirar desde el puente la zona de ferrocarrileros que será su tierra de oportunidad. Una espléndida y muy celebrada secuencia resuelta por Gabriel Figueroa, que recuerda las imágenes de Alfred Stieglitz, describe la llegada del personaje a la zona industrial con su hijo en brazos entre humo y sonar de trenes. Se trata de las más espectaculares imágenes de Nonoalco. Figueroa hizo también algunas muy memorables fotografías fijas de manera independiente a la narrativa cinematográfica.



Violeta ya instalada en el cabaret, en donde no sólo tiene trabajo, sino un hogar para su hijo, comienza una vida afectiva de felicidad. Bautiza a su hijo en la iglesia de San Miguel, junto al puente, como augurio de los seis años de felicidad y vida familiar que vivirán al amparo del nuevo barrio. La visión de la zona de Nonoalco-Buenavista como un área emotiva de felicidad la comparte Marcelo Silva, para quien el espacio ocupado por las vías, los durmientes y los trenes, fue de juegos, vida familiar y solidaridad entre los habitantes, una visión más cercana a la narrativa del “Indio” Fernández:

En Nonoalco había tragedia, había drama, homicidios, golpes y demás, pero también había fiesta. Había esta cuestión del santito. Se sacaba al santito, había reunión, comida, alcohol y tamalito. Era una celebración comunitaria y familiar. Las familias eran solidarias sin importar el origen o proveniencia.

Los años de felicidad en la cinta analizada terminan con la muerte en el mismo sitio donde comenzaron. El personaje de Rodolfo Acosta sale de la cárcel y mata a Santiago sobre las vías del tren, frente a La máquina loca. De nuevo, la noche se tiñe de muerte bajo el puente de Nonoalco y Gabriel Figueroa construye la imagen a través del dramatismo de una luz rasante que ilumina a una doliente Ninón Sevilla de rodillas ante el cadáver de su protector, entre las vías del tren, mientras el anuncio luminoso de La máquina loca y un puesto abandonado son testigos de su tragedia.





En *Del brazo y por la calle* (Juan Bustillo Oro, 1955) Nonoalco y su puente son, de nuevo, escenario de la pobreza, pero ahora también del amor romántico y su desgaste; de la desilusión amorosa que conduce a la idea de suicidio. La Ciudad de México es el tercer personaje que el director hace aparecer en los créditos iniciales de la cinta, así como en el cartel de promoción.

Una mujer de familia de recursos, protagonizada por Marga López, se casa con un pintor pobre, encarnado por Manolo Fábregas. Los recién casados habitan en el último piso de un edificio junto al puente. La pobreza de la zona es una dura



Still de la película  
*Del brazo y por la calle*,  
México, 1956,  
Fondo Emilio García Riera,  
Biblioteca Pública del  
Estado de Jalisco

carga para ella. El hecho de enfrentar la cotidianidad de la colonia es algo que le causa un gran desgaste emocional; tener que caminar por las vías del tren de manera cotidiana, tanto porque se le dificulta por los tacones que calza, así como por tener que mirar diario la pobreza de la zona, le provoca a la protagonista frustración e impotencia de una realidad que se le torna cada vez más intolerable.

La situación llega al límite cuando el personaje de Marga López en una noche que su marido sale a trabajar, va a una fiesta, se emborracha y es abusada sexualmente. Él, al no encontrarla en casa al regresar del trabajo, piensa que lo ha

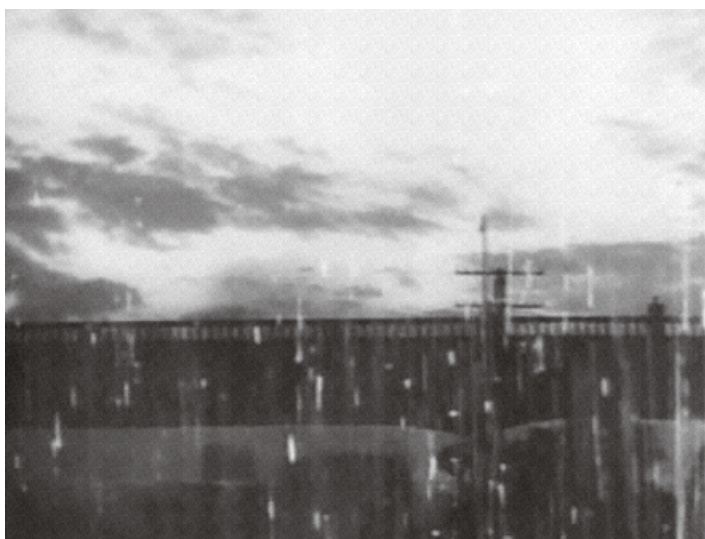


abandonado. Ambos acuden a dirimir sus pesares al Puente de Nonoalco de manera simultánea sin apercibirse de la presencia del otro. Una con ideas suicidas, el otro con profunda tristeza por el abandono y por el dolor producido por la debacle amorosa, en una secuencia climática muy bien resuelta, fotografiada por Ezequiel Carrasco, donde el puente adquiere protagonismo al oficiar como testigo mudo de la miseria humana.

Es también la pobreza la que orilla al personaje de Pedro Infante en *Un rincón cerca del cielo* (Rogelio A. González, 1951) a pensar en el suicidio. Llegado, como tantos otros a la Ciudad de México en busca de empleo y mejores horizontes, a pesar de su empeño, no consigue un empleo estable. Si bien, la cinta no ubica la acción específica en la zona de Nonoalco, es ahí a donde acude cuando, después de la muerte de su hijo por no tener dinero para las medicinas, decide lanzarse del puente al paso del tren. La fotografía, a cargo de Agustín Martínez Solares, capta el suicidio de noche y bajo la lluvia, cuestión compleja para realizar, ya que se necesitaba iluminar la caída del agua a contraluz para que pudiera aparecer en la imagen.

La noche del Puente de Nonoalco durante los años cuarenta y cincuenta fue fotografiada de manera magistral por el cine mexicano. El puente como estructura espacial donde gran cantidad de relatos de una amplia gama existencial y emotiva han transcurrido por más de setenta años, sigue en pie, resistente a la gran cantidad de transformaciones urbanas, con sus formas Art Déco junto al moderno y reciente Tren Suburbano. Hito de una y de tantas Ciudades de México.

**AMBAS PÁGINAS**  
Videograma digital de  
*Un rincón cerca  
del cielo,*  
México, 1952.



- 1 *El Nacional*, México, 29 de noviembre de 1940.
- 2 Entrevista a Marcelo Silva Gómez del 16 de julio de 2012.
- 3 *Ibidem*.
- 4 "Un cadáver en el puente de Nonoalco", *El Universal*, México, 20 de agosto de 1946.
- 5 "Fue arrojado desde un puente por una mujer", *El Universal*, México, 23 de febrero de 1946.
- 6 "Yo nunca ví nada. Por lo regular, [los suicidios] eran de noche y se trataba predominantemente de mujeres". Entrevista a Marcelo Silva.
- 7 Entrevista a Marcelo Silva Gómez el 26 de julio de 2012.
- 8 Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, 1993, IMCINE/ CONACULTA/ Universidad de Guadalajara, pp. 92-94.
- 9 *El Universal*, México, 21 de julio de 1950.

