



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

"conocer para crear"



Facultad de filosofía

"Dr. Samuel Ramos Magaña"

"Época de Oro del cine mexicano: sobre la violencia"

TESIS

SUSTENTA:

Jonathan Alejandro Tafolla Díaz

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

ASESOR:

Roberto Briceño Figueras

Morelia, Michoacán Junio de 2019

Índice

Índice.....	2
Resumen.....	3
Introducción.....	4
Sobre la Época de Oro.....	9
La dulce muerte.....	13
Violencia y Moral.....	43
Estética de lo maldito.....	71
<i>Salón México</i>	104
Bibliografía.....	112
Filmografía.....	114

Resumen

Esta investigación trata sobre la representación visual de la violencia en la Época de Oro del cine mexicano. La intención es dar una descripción estética sobre cómo fueron mostrados los actos violentos en el ya mencionado periodo. El análisis de esta obra comprende de tres apartados; en el primero se habla de una posible razón de la violencia (la moral), en el segundo se habla de cómo la violencia aparecía en las películas y, en última instancia, la forma final de la violencia, es decir, la muerte, aunque en esto último se hace hincapié en el enternecimiento de la misma. El proyecto deduce que existen distintas maneras para retratar la violencia de manera estética en un periodo tan importante como lo fue la época dorada de la cinematografía nacional.

Abstract

This investigation deals with the visual representation of violence in the Golden Age of Mexican cinema. The intention is to give an aesthetic description of how the violent acts were shown in the aforementioned period. The analysis of this work comprises three sections; the first one speaks of a possible reason for violence (morality), in the second it talks about how violence appeared in films and, ultimately, the final form of violence, that is, death, although the latter emphasizes the tenderness of it. The project deduces that there are different ways to portray violence aesthetically in a period as important as it was the golden age of national cinematography.

Palabras clave: violencia, moral, estética, muerte, cine.

Introducción

Hablar de la época de oro del cine mexicano significa adentrarse al periodo más prolífico que se ha visto en la cinematografía nacional, al menos hasta ahora. Matizado por luces y sombras, risas y llantos, grises y oscuros es como se encuentran cristalizados miles de emociones que conforman un horizonte en movimiento percibido por los ojos de cientos de espectadores.

Se podía reaccionar de muchas maneras, pero siempre existía la emoción como uno de los ingredientes principales de las obras. Una etapa que constituía el entretenimiento y la remembranza de todo un país no podía –o no debería- permanecer desapercibida o ignorada por ninguna disciplina, dado que, significa toda una marca imborrable donde caben muchas de las expresiones artísticas más representativas¹.

La cinematografía “dorada” del país constituye, pues, una representación nacional en sus ámbitos artísticos más puros y más comerciales, haciendo así, una conversación ambivalente que reproduce destellos de grandeza y de banalidad; sin embargo, una de las cuestiones importantes es lo que las obras producían en quien las visualizaba: el público. ¿Qué sería de una sala de cine vacía?... ¿qué pasaría con las actuaciones de quienes aparecían en pantalla?, sostendría que lo valioso de la época de oro se situó en las obras y lo que acontecía a estas: cada picardía retratada, la popularidad de los actores, la escala infinita de grises, etcétera.

Una de las razones importantes de esta investigación se mantiene en la fuerza (o debilidad) con las que el público reaccionaba a lo visto en pantalla; de forma rasante o profunda, los sentimientos podían verse volcados a hacia un historia fascinante o aborrecedora. Para lo anterior, el empleo del contexto como un “actor”, en cierto sentido principal, tiene especial atención al diversificar la manera en cómo eran “vivas” las historia en pantalla para que el sentimiento no sea monopolizado por la monotonía.

¹ Entiéndase a esto como la producción cinematográfica nacional más representativa donde existían grandes expresiones artísticas tanto en la fotografía, así como en la actuación y realización.

También, y más importante aún, la representación visual en la pantalla significaba demasiado para el gusto (o no) de los espectadores y, todavía más importante, para crear una posible “inmortalidad” de varias horas. Son miles de metros de celuloide que retratan una historia, es decir, existía –todavía lo hace- un *qué* en la pantalla, un *cómo* al llevar un tratamiento audiovisual particular y un *quién* al involucrar a cientos de personas que creaban un concepto audiovisual. Es cierto, y necesario es mencionarlo, el cine era visto como un negocio² pero eso no importa a este trabajo, ya que, la época de oro no será concebida como simple negocio sino como una representación y la importancia de los elementos de esta. En este punto es donde se exhibe algo de lo más valioso de esta investigación: la representación, ¿de qué?, de la violencia.

Considero, pues, importante un acercamiento a la representación violenta de las obras del ya mencionado periodo. La importancia de este estudio radica en un *cómo* de la violencia, en otras palabras, *cómo* era representada la violencia. En un sentido particular, la violencia es un aderezo importante en la dramatización de las historias, y si se trata de cine aún mejor. Estudiar la violencia no significa magnificarla o volverla algo digno de ser aplaudido, al contrario, identificar la violencia (y sus componentes) provoca una mejor comprensión y asimilación de las obras artísticas.

Ahora, ¿por qué es importante estudiar la violencia en la época de oro?... Es necesario recalcar la baja amplitud visual con la que se manifestaban los actos violentos en pantalla, hablar de la violencia de tal periodo comprendería un elemento esencial en las obras porque impactaba directamente en una sociedad que manifestaba a las películas como suyas y poder digerir y comprender la visualización de los actos violentos podría mantener una conversación -aún más cercana- de la audiencia con las películas.

Así, comprendiendo violencia como el acto de dominio de un agente sobre otro que transgrede en su estabilidad física o psicológica. Como se ha mencionado la época de oro no se comprendía de actos violentos sumamente expresivos, al contrario, se escondían y/o disfrazaban en simbolismos que, personalmente considero, aún más fuerte por la “carga” tan pesada que se exhibía en los personajes. Una violencia simbolizada en pantalla permanecía en constante movimiento de “aniquilación” hacia aquel/aquella que recibía tal o cual ofensa.

² V., Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano tomo I*, p. 7

También, no significa que se discriminara a la violencia física y verbal de las obras, claro que existen los ejemplos donde la sangre se hace presente o, en cierto caso, donde se veía un “imperio” destruido a causa de la violencia. En ciertas obras de Emilio Fernández o Roberto Gavaldón ya era posible notar a la violencia física o el derrumbe de ciertos ideales. No es menester el explicar paso a paso lo que la violencia significa y sus conceptos derivados, lo importante radica (decirlo nuevamente) en un cómo... ¿cómo era representada? ¿qué significan esos elementos que componen a la violencia? Y un largo etcétera de cuestionamientos que desembocarían en la representación violenta en los filmes mexicanos de aquel entonces.

Comprender que no existe intención en escatimar en los ejemplos, tal vez una exageración en estos podría hacerse notar, pero la intención no radica en exponer un tema para algunos, más bien, el objetivo de emplear este trabajo se mantiene en adecuar para cada cual un estudio que no resulte muy “especializado” o confuso; lo importante, pues, es exponer un breve estudio de la representación violenta de la época de oro, así sin más. De ahí que se requiera la especial atención en las películas, porque este estudio intenta enaltecer las obras aquí mencionadas. No significa que los *films* de este trabajo representen a un cien por ciento lo que fue el ya mencionado periodo, pero las obras mostradas a continuación mantienen (a juicio propio) los aspectos más relevantes para describir lo que se pretende. Así, lo que aquí se presente puede (o podría ser tomado en cuenta) en cualquier película del periodo antes mencionado.

Lo que aquí se expone se divide en tres capítulos fundamentales: *La dulce muerte*, *Violencia y Moral* y *Estética de lo maldito*. Con *La dulce muerte*, el primer capítulo, intento reconocer el motivo de por qué la muerte logra enternecer la sensibilidad del espectador, ¿por qué no se pone mayor atención en el simple hecho lamentable que significa morir o lo que ello conlleva? Es cierto, morir es algo natural y todos los seres humanos deberíamos estar conscientes de que tenemos una muerte propia en algún momento de la historia, sin embargo, el ver la muerte a cuadro logra (incluso) hasta seducirnos sin importar la manera en que los actores “mueran”, aquellos que aparecen a cuadro pareciera que al perecer representan un hecho que, tal vez, en la vida real no resulte tan agradable si lo presenciamos pero, en la pantalla nos excita, nos conmueve, nos alegra o nos enorgullece. Tampoco es que todas las

películas retraten este sentimiento, pero lo que interesa se sitúa en la dulcificación propia del acto mortal.

En este apartado aparecen dos películas: *La diosa arrodillada* y *Janitzio*; la primera corresponde a un entorno urbano, un drama social de gente que vive en lo “agónico” de la ciudad y sus redes de seducción. Por otro lado, *Janitzio*, no pertenece (estrictamente) a la época de oro, pero como antecedente de esta se mantiene en un ambiente rural con tintes de dramatismo de cierta exageración.

En *Violencia y Moral* intento desentrañar esos simbolismos en la pantalla que signifiquen y accionen ciertos actos violentos que, si bien no suelen ser demasiado gráficos, corresponden a una transgresión de la propia “libertad” de los personajes. Es decir, la moral como posible adquisidora de poder para emplear sus términos que permeen en las acciones a cuadro para permanecer como única e imperante en el pensamiento de los demás. La significación en los elementos en este punto resulta ser importante para concretar aquello que se ha dicho anteriormente. Aquí se establecerá una diferenciación entre ética y moral, misma que se abordará más adelante, con la intención de poder mostrarla mejor en la explicación del tema.

Las películas tratadas en este capítulo son: *La ausente*, *María Candelaria* y *El niño y la niebla*. En cuanto a *La ausente*, y de igual manera que en capítulo descrito anteriormente, corresponde a un melodrama ciudadano donde existe la negación de la “novedad” y se procura un cuidado de lo que ya está instaurado en la historia. La segunda presenta la intolerancia, presentada en su mejor manera, al no permitir aquello que se considera “malo”; por último, en *El niño y la niebla* aparece el contexto alrededor de las enfermedades mentales, es decir, esa violencia que se ejerce por la ignorancia y el recelo de la sobreprotección.

Por último, *Estética de lo maldito*, donde intentaré puntualizar sobre la representación visual de la violencia, es decir, las estrategias de los realizadores, directores de arte y/o cinefotógrafos. Las tácticas que se empleaban van de la mano con reglas de composición pictóricas, psicología de los colores (que sí, suena bastante irónico porque son películas en blanco y negro, y los colores, parecerían no contar mucho, pero, existe la escala de grises y está se determina de acuerdo a la tonalidad y color que se tomaba en cuenta), etc., me refiero a que la puesta a cuadro está pensada de cierta manera y, asevero, todo lo que aparece cuenta.

En otro sentido, la estética de lo maldito adquiere su nombre al englobar aquellos términos que signifiquen algo “desagradable” para el espectador y su representación en pantalla. “Estética” por llevar una estructura, por servir como “manual”, en los conceptos y lo “maldito” por tratarse de algo de la negación de la belleza. Las obras que aparecen son *El esqueleto de la señora Morales*, curiosa cuestión por el hecho de satirizar la violencia y lo grotesco de esta. En otro sentido, aparece *Raíces* que se conforma por cuatro historias, mismas donde aparece un “aroma” de descomposición que se produce en la violencia física y psicológica de un personaje sobre otro.

La estructura se mantiene así y, si se tratase de un cuento, se establecería con una presentación (*Violencia y Moral*), desarrollo (*Estética de lo Maldito*) y final (*La dulce muerte*); teniendo así la raíz, el progreso y el final. Como última instancia se presenta *Salón México* que viene a representar todo aquello visto durante esta investigación y que acaece como punto culminante del trabajo. Notar que en cada apartado se diferencia lo rural y lo ciudadano sin hacer oposición de un “mundo” y otro, sino por la diferencia de representación que existe en ambos ambientes. La época de oro del cine mexicano ofrece infinidad de posibilidades para un estudio visto desde distintas especialidades, conformando así, un sistema completo (o casi completo) para una comprensión del cine y, más puntualmente, el cine mexicano que tanto ha dado de qué hablar y disfrutar.

Esta investigación va relacionada con las palabras del propio García Riera quien mencionaba a principios de su titánica investigación que el cine mexicano no se trataba de algo muerto u olvidado³, al contrario, este periodo continúa siendo uno de los periodos más visualizados y recordados, ahora, el estudio de uno de sus aspectos que considero más intrigantes (la violencia) podría resultar en un sistema interesante desde una visión filosófica y artística.

³ V., Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano tomo I*, p. 7

Sobre la Época de Oro

El cinematógrafo, invento de los hermanos Lumière, tuvo su periodo de exhibición y comercialización fuera de Francia, lugar donde la gente ya comenzaba a maravillarse con las imágenes en movimiento; a escaso año y medio de su invención, agosto de 1896, tuvo su aparición en el ya sabido intento porfiriano por “afrancesar” a México. Los comisionados para venir a al país fueron Claudio Fernando Bon Bernard y Gabriel Veyre; éstos iniciaron en la nación un cierto “privilegio” de ser uno de los primeros países del mundo al contar con exhibiciones en salas convencionales. La gente se entusiasmaba, los políticos se regodeaban, pero, sin lugar a dudas, no se puede eximir la garantía y el acierto en la aparición de un nuevo tipo de arte en el país. Con la novedad del cinematógrafo en México se consideran dos características primordiales: 1) El testimonio social y 2) la narrativa como nueva expresión técnica en la pantalla⁴. Para el porfiriato no existía el elemento artístico en el cinematógrafo, más bien, se encontraba la oportunidad de enaltecer a los actos cívico/militares en los que se encontraba el presidente. También, y en relación con lo anterior, no se escapaba este invento de los “curiosos” que veían en la novedosa creación a una forma expresiva, así, nació la que es considerada la primera película de ficción en el país: *Un duelo a pistola en el bosque Chapultepec* (1896). Éste fue filmado por los enviados de los Lumière y se trata de un documental de ficción que recreaba una situación acontecida con anterioridad. Según cuenta García Riera, la proyección de la cinta provocó protestas por parte de la prensa y la población al confundir el filme con una situación real.

Basta decir que lo descrito anteriormente sólo correspondía a la primera línea de una gran historia que (afortunadamente) se escribió con imágenes y miles de sueños expectantes de lo que se presenciaba en pantallas. No obstante, fue hasta 1906 que se filmó el que se consideró el primer largometraje nacional, *Fiestas presidenciales en Mérida* dirigida por Enrique Rosas⁵, de esta cinta sucedieron cortometrajes y largometrajes de ficción y documental en las próximas décadas donde en México se experimentaba con la narrativa

⁴ Cfr., Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p.20

⁵ *Ibid.*, p.23

representada en pantalla. Sin embargo, lo importante para este apartado se sitúa en la época de oro, misma que tuvo un inicio curioso y se dio en el cardenismo. En la década de 1930 se exhibían películas extranjeras y el duopolio, europeo y estadounidense, se repartía las entradas en las salas mexicanas. Así, tras varios intentos de experimentación en la pantalla, Fernando de Fuentes experimentó con el arraigo mexicano, es decir, con las costumbres y regionalismos del país; de esta manera nació *Allá en el rancho grande* (Dir. Fernando de Fuentes, 1936), cinta que inauguró el ciclo dorado de la cinematografía mexicana.

Los realizadores encontraron en el drama social mexicano a un tema explotable. Las costumbres, el “rancherismo”⁶, la alegría y/o drama de ser mexicana/o y todo aquello que devenga del concepto “mexicanismo” se veían expuestas en las salas de cine. Como todo lo bueno acaba, el tema comenzó a estar demasiado trillado y en 1939 la crisis “existencial” del cine mexicano se hizo presente. Hollywood “rescató” al cine mexicano pues, con el inicio de la segunda guerra mundial⁷, se apoyó la realización de lo que sería el periodo más abundante en producción de películas nacionales; las creaciones eran desbordantes y el término de la guerra obligaron al cine mexicano a exigirse a sí mismo como propio en su estilo. Ya hacia la década de 1950 se comenzó a explorar nuevos géneros y nuevas formas de realización, sin embargo, el declive fue inevitable y en el naciente lustro de 1960 se consumó lo que fue el periodo más prolífero en la historia cinematográfica nacional.

Lo anterior se cuenta según García Riera y muestra sólo como un acercamiento histórico (muy general) de lo que ocurrió en una etapa artística concebida como digna de “admiración” y “presunción” a nivel mundial. Es cierto, fue evidente una casualidad en este periodo al adquirir “ayuda” del extranjero, también, cuenta como atinado el amoldar las obras cinematográficas a un estilo mexicano sobre lo que acontecía un país lleno de contrastes y nociones agridulces sobre la cultura. Sin embargo, personalmente, me encuentro rejego en sólo limitar dicho periodo a una vasta explotación de la industria y, por otro lado, a un periodo que no cuenta nada de artístico en sus filas. La época de oro tuvo mucha fuerza en la

⁶ Término en el que no existe el sentido peyorativo sobre los temas relacionados con lo ranchero; únicamente tiene a bien el designar un concepto que incluya distintas cuestiones relacionadas con él.

⁷ Estados Unidos priorizó en la guerra, pero, a inicios de la década de 1940 se le dio por escrito el apoyo del país vecino a México al proporcionarle maquinaria y capacitación a los mexicanos para la producción cinematográfica mientras los estadounidenses estaban ocupados en otros asuntos. *Cfr.*, Emilio García Riera, *Op. Cit.*, 120-123 pp.

percepción del objetivo principal: el público. Éste representaba un número para el empresario o un espectador para el artista, pero (siempre a tomarse en cuenta) fungió como espectáculo modelizante en la sociedad mexicana. Para una mejora o no, las obras cinematográficas no sólo intentaban ser un espectáculo modelizante para las personas, sino que también, optaban por una forma artística de informar al mundo sobre su existencia como potencia artística en el ámbito cinematográfico.

Es decir, el cine no exponía la situación social y artística del país; lo anterior se explica de una manera muy sencilla: los arquetipos estigmatizados en la pantalla eran limitados para un país multicultural donde se excluían infinitas posibilidades de ser representados, “[...] un mundo social y culturalmente heterogéneo como el cine mexicano se nos presenta a través de un conjunto limitado de personajes y estilos de vida que se convierten en el epítome de “lo mexicano” [...]” (Silva, 2010:12). Por lo tanto, una sociedad no estaba completamente representada, no obstante, la época de oro sí restringía su ingenio al insinuarse como modelo moralizante en la audiencia. Su poder social tuvo un inmenso alcance y estableció prototipos que eran “imitados” (en cierto sentido) por los espectadores.

[...] los modelos de vida y los valores que el cine mexicano de la época proyectó en la pantalla cumplieron la doble función de presentar estereotipos con los que el público podía identificarse y ser guías de comportamiento, de lenguaje, de costumbres, de prácticas culturales... (Silva, 2010:21)

¿Quién no querría tener la voz de Jorge Negrete? ¿Alguien se resistiría a la belleza de alguien como María Félix o Dolores del Río?... No importa qué película era presentada, ya que no se mantenía en cierta sala de cine o teatro porque ya “vivía” en el sentimiento de quien la visualizara. Así se resumía el poder de la época de oro en la sociedad. En palabras de Juan Bustillo Oro se resume así:

[...] el cine mexicano tiene mucho más de bueno que de malo. En primer lugar, la intención que se determina en el deseo de crear una nueva industria en el país; en segundo, el esfuerzo, que significa la creación del “antecedente”. El hombre, por instinto, basa todos sus trabajos en el antecedente. A mayor caudal de antecedente, que significa mayor experiencia, mejores resultados. Y el cine, como tantas otras cosas en nuestro país que todo lo que tiene por hacer, ha tenido que empezar sin “antecedentes”. Todos los que trabajamos en la industria, con mayor o menos experiencia, con más o menos estudios y conocimientos, estamos simplemente creando los antecedentes, estamos estudiando, estamos trabajando. [...] lo bueno

que tiene el cine mexicano es el haber adquirido ya el oficio profesional de hacer películas [...]»⁸ (Cardoza, 2010:85-87)

La época de oro fue un periodo agridulce, de múltiples destellos y derrotas. En ésta se cimentó una demostración de distintas facetas de la sociedad; por una parte, existía la evidencia del “mexicanismo” como verdadera esencia del país con una vida llena de costumbre y cánticos alegres sobre lo bello que es “vivir” y, por otra parte, ese urbanismo con sus propios cabarets y sus luces de neón, la vida nocturna y el caos del tráfico como característica del “progreso”. El periodo más especial en la cinematografía mexicana sólo podría ser así, como un elemento intangible del arte en México. Es cierto, no todo el cine mexicano era (o es) “verdadero” arte, tampoco estaba comprendido de aberraciones visuales, pero si se ha de hablar del arte en México, debería ser tomado en cuenta por intentar ser un modelo de sensibilización personal mediante procesos audiovisuales presentados en las realizaciones de dicho periodo.

⁸ Entrevista realizada a Juan Bustillo Oro por Luis Cardoza para la revista *Todo en pantalla*, perteneciente al 18 de febrero de 1936. Cfr., Luis Cardoza y Aragón, *Crónicas cinematográficas: 1935-1936*, 85-90 pp.

La dulce muerte

Lucubrar sobre la vida podría llevar un pensamiento sobre proyectos y visiones a futuro, de aspiraciones y cosas por hacer. El simple hecho de estar vivo, de existir, significa ser un ente vital en el que transcurre un día tras otro donde se accionan cuestiones vitales para residir. No hay un gran descubrimiento, una parte esencial de las personas es estar vivo, pero, así como poblar en el mundo es una cualidad, la muerte es esencial para la humanidad. Perecer se presenta como algo creciente en las personas, como algo que está dentro de cualquier existencia y acompaña a los individuos dentro del tiempo en el que estén determinados. Se trata, pues, de un fenómeno único dentro de la vida. *Estar vuelto hacia la muerte es morir*⁹ dado que las ocasiones en las que impere el pensamiento fatídico en nuestras vidas es acercarnos a un final. Los seres humanos podríamos estallar en pánico al pensar sobre la mortalidad posible de nuestra existencia y, desde la muerte, es como hemos de afirmarnos como personas, desde esta posibilidad es como asentimos que existimos y nos sabemos como seres verosímiles de una proximidad final. Morir es el evento más seguro que tenemos y éste se incrementa conforme nos horrorizamos en el crecimiento paralelo del fallecer propio y el avanzar de la vida.

De esta forma el Dasein muere en cada momento que se vuelve hacia la muerte, en cada instante que su tez palidece ante el horror de su inminente fin. El Dasein, de cierta manera, existe al par que su cuerpo tiembla ante el abismo de la muerte, la vida se nos presenta entonces como la conciencia de la posibilidad más real; no hablamos de la vida iluminada bajo la concepción biológica sino del sentido ontológico de la vida donde sólo está la visión de la muerte sin horizonte alguno. (Manzano, 2011:81)

Las personas nos sabemos singulares en el mundo cuando nos apropiamos de lo mortal en nuestro pensamiento, no significa que la muerte nos pertenezca; más bien quiere decir que el fallecer nos demanda como seres singulares en el mundo. Por lo tanto, no significa que sea malo que tengamos presente nuestro destino final, no debe existir el miedo de dar un último paso como existencias en el mundo porque solamente siendo conscientes de la finitud de la vida es como nos sabremos posibles en el mundo.

⁹ Cfr., Martin Heidegger, "El estar vuelto hacia la muerte y la cotidianidad del Dasein", *Ser y tiempo*. 234-256 pp.

El “saber” o “no saber” acerca del más propio estar vuelto hacia el fin, que de hecho siempre impera en el Dasein, es sólo la expresión de la posibilidad existencial de mantenerse de distintas maneras en este estar. El hecho de que muchos inmediata y regularmente no quieran saber nada de la muerte no debe presentarse como prueba de que el estar vuelto hacia la muerte no pertenece “universalmente” al Dasein, sino que sólo prueba que el Dasein inmediata y regularmente se oculta su más propio estar vuelto hacia la muerte, huyendo de ella. (Heidegger, s.f.:248)

Cada ser sabe que va a morir (al menos como [una] característica de los seres humanos)¹⁰ pero no obtiene el poder del *cómo*¹¹ lo hará, es decir, las circunstancias no son factores a elegir para llegar a un fin vital y la muerte aparece sin discriminar el tiempo y los factores que la ocasionan porque suele desfogar, y descollar, de entre del todo y de cualquiera.

Parece que hablar de la muerte es evadir un sentimiento que causa *angustia*¹², la muerte es algo que más de uno quisiera evitar. No obstante, no es un tema extraño para nadie (absolutamente nadie), puesto que, -por ejemplo- el sentimiento mortal ha sido expresado a través de los medios audiovisuales desde hace décadas; el cine no ha sido excepción a lo anterior y, desde sus inicios, ha presentado innumerables maneras de representar a la muerte. Claro está que la muerte ha sido asignada a un montaje escénico desde una visión particular y articulada, es decir, la de los autores de las obras en las pantallas. No es que hablar de la finitud de la vida sea algo normalizado en el cine, es que esa muerte es y ha sido trabajada para crear una emoción, en mayor o menor medida, que supone una reacción en la audiencia. Ante esto, y teniendo como pequeña introducción lo dicho en líneas anteriores (cuestión que profundizaré más adelante), se presenta la interrogativa ¿cómo es representada la muerte en las pantallas? Y, más puntualmente en lo que atañe a este trabajo, ¿cómo se visualiza la muerte en la época de oro del cine mexicano? ¿cuál es la relación que se establece de ésta en pantalla con y para los espectadores? Vaya, hablar de muerte en el cine mexicano es algo inagotable, pero hacerlo desde la perspectiva de la cultura mexicana podría resultar valioso e interesante, no por nada nos hemos acostumbrado desde pequeños a celebrar el Día de

¹⁰ El ser humano puede ser consciente de su muerte, aunque no signifique que sea el único que perece; los animales y las plantas pierden la vida también, sin embargo, se trata a la muerte de las personas con sentido de su existencia, cosa que (quizá) no compartirían otras especies.

¹¹ El suicidio es una excepción donde quien decide ya no vivir puede optar en un cómo, cuándo y dónde.

¹² Afección inherente al Dasein (existencia, ser-ahí) que aparece por la angustia de la muerte. *Cfr.*, Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, 185-192 pp.

Muertos, festividad en donde la muerte adquiere muchas facetas pero, en síntesis, aparece en el andar de la vida como algo que intenta normalizarse.

Morir tiene una significación especial cada vez que se le representa; en cada acto, en cada escena, en cada secuencia existe un contexto en el que se desenvuelve tal o cual representación dramática. Lo anterior tiene una misiva y no se presenta como una simple casualidad. En primeras instancias, el óbito acude en una circunstancia específica; todo aquello que rodee las circunstancias en las que la historia se visualice en la pantalla da un resultado singular que significa algo; sin un contexto en particular no podría haber comprensión natural del auditorio porque los espectadores necesitan conocer los elementos históricos, sociales, etc., en los que se desarrolla la historia y así poder *vivir* (o morir con) la trama¹³.

Contextualizar una obra significa construir algo, estructurar, es armar el esqueleto de un cuerpo que será significado después. La cinematografía no se exime de esto anterior y el cine mexicano tampoco lo hace. ¿Qué pasa entonces con el contexto dentro de la pantalla y qué tiene qué ver con este capítulo?, la época de oro del cinema mexicano, claro está, tiene un contexto diferente en cada una de los metrajes que lo componen pero todas comparten un contexto histórico como lo menciona Ayala Blanco: “El cine mexicano empezó a explorar los terrenos del arte cinematográfico de manera brillante. Favorecida por el gobierno del general Cárdenas, la etapa preindustrial es la más rica de su historia”. (Ayala Blanco, 2017:10) Entonces habrá que comprender el periodo en la historia cuando fueron desarrolladas las películas tratadas en este apartado, el entorno histórico-social era muy diferente al de ahora y la manera en cómo se vivía la muerte era totalmente diferente a la del siglo XXI; las ciudades aún no eran hormigueros (del todo) y leer en los diarios sobre los destinos fatales de algunos no se acercaba, de manera tan abundante, como se hace ahora.

La empresa filmográfica mexicana veía crecer a grandes estrellas que, con pasos agigantados, mostraban dotes de conciencia ideológica y estética visualizada en las películas que desarrollaban. La manera de retratar la muerte de los realizadores durante la primera mitad del siglo XX correspondía, en cierta medida, al contexto histórico en el que se encontraban; hay que recordar que México había sufrido hace apenas unos años una

¹³ Cfr., Elena Conde y Luis de Iturrate, *Reacciones emocionales en el cine: el caso de la muerte*, p.3

revolución armada que, recién, veía en la década de 1930 los indicios de un progreso que tanto se esperaba, así que se encontraban dos fuentes de inspiración muy marcadas: por una parte el representar la mexicanidad (la verdadera esencia mexicana) como una sociedad rural, arraigada a sus costumbres y con la fuerza del campo y de las tradiciones como principal motor del país y, por otro lado, la modernidad y su coqueta llegada con salidas nocturnas, esa de grandes edificios que parecía que ya podían tocar las nubes, aquella sociedad que se situaba en el punto donde lo industrial y lo actual sucedía en las ciudades. Se comprende un poco los motivos por los cuales filósofos como Samuel Ramos y Emilio Uranga parecían tan preocupados por encontrar una identidad mexicana que nos definiera a todos, puesto que se comenzaba a saber de la existencia de muchos países llamados México.

Ahora bien, siguiendo con el contexto histórico de la muerte en el cine mexicano, aparecían las películas de gánsteres, el crimen ya era visto como algo que horrorizaba, el cine negro llegaba al país como un género catártico que ponía los pelos de punta y, también existía, la otra cara de la moneda donde los dramas de perder a alguien en una comunidad rural parecían algo desgarrador y difícil de superar. Por eso, debe entenderse que al visualizar el cine de la época de oro estamos en contextos históricos diferentes y los realizadores de los *films* vivían situaciones totalmente distintas a las de nuestros días. La muerte retratada corresponde a los intentos de un México pasado (aunque no tan lejano) por enfatizar en lo doloroso que puede ser el óvulo dentro de una sociedad creciente para producir un efecto en particular de las personas que visualicen las obras en determinado tiempo; siguiendo con lo anterior, además del contexto histórico que existe entre el realizador-espectador, ¿qué más determina la representación de la muerte en las pantallas?

Una cuestión que no debe dejarse de lado siempre será el contexto¹⁴, y no solamente el histórico entre el que hace la película y aquel que la mira, sino varios aspectos a tomar en cuenta, primero abordaré el asunto del contexto personal en el que vemos una película. ¿Cómo preferimos ver una película y con quién(es) y cómo afecta eso nuestra sensibilidad? ¿qué estamos viviendo durante nuestros días que puede afectar la reacción mediata e inmediata al visualizar cuerpos sin vida? Es cierto que el espectador al visualizar algo en

¹⁴ El contexto no sólo tendrá especial participación en este apartado; será tomado como uno de los factores principales para analizar las obras cinematográficas vistas en esta investigación.

soledad reacciona de distinta manera a como lo haría cuando está acompañado y cuando se trata de la finitud de la vida suele ser de manera especial¹⁵; también, es verdad que nuestro entendimiento sobre la muerte y los millones de gustos personales en el país aparecen de acuerdo a cada persona al momento de inmiscuirse en la historia. La muerte suele tener un espacio particular dentro de las obras audiovisuales y puede suceder en cualquier momento del metraje, puede suceder al principio de la película como sucede en *La ausente* (Dir. Julio Bracho, 1951) o justo en el desarrollo de la historia como sucede en el cine negro de Juan Orol donde las difuntos aparecían a lo largo del relato, también, la muerte aparece como un acto cumbre final que en el que desenlaza la narración, podría citar la última secuencia de *Amor en cuatro tiempos* (Dir. Luis Spota, 1955) donde asesinar significa saldar cuentas. Y en todas las situaciones donde aparecen cuerpos sin latido alguno ha de ser diferente la reacción del espectador frente a estos.

La concepción personal de la muerte se vive de una manera que nadie más podría vivir de la misma forma, cada quien tiene su visión sobre la finitud de manera específica y eso da como resultado una infinidad de maneras de percibir el latir (o no) de un corazón, puede que signifique algo intrigante o, al contrario, puede presentarse como algo totalmente indiferente ante nuestras fibras sensoriales, pero, sin escatimar, los decesos no pasan desapercibidos. V.g. no es lo mismo que una persona haya sufrido tanto en su vida cuando algunas otras cercanas hayan partido sin decir adiós de la manera deseada que una persona que no conoce lo que es el fenecimiento de alguien cercano o que no lo haya experimentado de manera próxima. Quizá para el primero será algo totalmente desgarrador y para el segundo sólo sea una noticia más en los diarios; ahora, si ambos casos se presentan juntos en la misma habitación y ven la misma película a la par donde la muerte se presenta ante sus ojos, no será la misma reacción de ninguno de los dos, ambos serán impactados de manera distinta y con una conciencia diferente de acuerdo a sus expectativas sobre el concepto finito de la vida; tampoco, y recalcaré en esto, van a reaccionar igual si hacemos el mismo experimento pero que cada quien mire la película de manera separada, puede que la inhibición entre a escena y permita a alguno de los dos ejemplos expresarse de manera fluida. El diálogo entre película-espectador puede entenderse bien cuando existen factores personales del concurrente que le

¹⁵ Cfr., Elena Conde y Luis de Iturrate, *Reacciones emocionales en el cine: el caso de la muerte*, p.4.

permiten adentrarse en la historia y, dentro de esta concepción, el gusto y el carácter del observador juegan un papel sumamente importante ante la visualización de alguna obra, en este caso, sobre la muerte. Quizá la taxidermia ha endurecido la sensibilidad de quienes la practican y ver que alguien cae herido de muerte en una batalla durante la película no signifique nada debido a la profesión que llevan o, tal vez, me equivoco y en realidad ver personas sin vida a diario siga siendo una tortura, ¡quién sabe!, lo que sí es seguro es que todos reaccionan diferente ante un deceso en pantalla y se hacen parte de la historia de acuerdo a sus gustos, a sus disposiciones, a sus vivencias y a quienes se encuentran alrededor en ese momento.

Me detendré en otro aspecto: el contexto social. No se trata de enaltecer a algunos o menospreciar a otros, se trata de reconocer que es diferente la percepción primaria de las obras ante las situaciones sociales, impuestas o no, de las personas, tampoco me detendré mucho en este aspecto, puesto que, profundizar en los próximos asuntos me parece más determinante. Difiere la manera de percibir la muerte, y más si se trata de una manera violenta, entre aquellos que obvian sus preocupaciones en la manera que se visten a quienes priorizan en el sobrevivir diario, dado que, las circunstancias sociales en las que nacimos y/o nos hemos desarrollado crean una imagen distinta sobre la vida. Hay quienes se preocupan porque la muerte los está alcanzando y existen aquellos que tienen más presente el lucir lo que les sobra. Es fácil si se ejemplifica, no es la misma vivencia el presenciar una película en una sala de cine donde los asientos son reclinables a aquellos que no pueden adquirir ese servicio y conocen el cine mexicano por medio de la televisión en la cadena televisiva que, en ocasiones, programa alguna película. Tal cual, es distinto y tiene un espacio en la recepción de imágenes violentas puesto que la atmósfera que se crea en la proyección, ya sea de un caso o de otro, tiene que ver con el contexto social. No es menester el sólo presentar contrarios, puede suceder también en circunstancias sociales no tan marcadas o en circunstancias sociales iguales, pero en distinta región geográfica, lo valioso es que sucede y no hay que escandalizar en ello, sólo tenerlo presente para detectar las estrategias visuales que se emplean en pantalla.

De primera mano he incurrido en dos asuntos: el *cómo* y el *quién*. Y en la época de oro no hay excepción en estas dos cuestiones, *¿quién* muere y *cómo* muere? Es importante el

desdeñar ambos puntos, ya que, en el caso de la muerte presentada en la cinematografía nacional, sobre todo en las obras selectas, son de mera importancia dramática en la historia y nuestras afecciones se ven alteradas de acuerdo a dichas cuestiones. Saber *quién* muere es importante porque puede desatar una resolución en la trama o, de distinta manera, puede terminar con ésta. Syd Field en *El manual del guionista* o el propio Joseph Campbell al hablar del monomito han abordado la cuestión del protagonismo en las historias, ¿quiénes son los protagonistas y cuál es su función en la historia? Para este estudio me centraré en significar que los protagonistas son quienes más intervienen en la estructura dramática y/o aquellos que afectan de manera directa (o indirecta) la resolución, en caso de que haya, del relato. Por tanto, cuando muere el protagonista nos puede desgarrar el alma y/o puede modificar totalmente la visualización de la película, el propio Buñuel lo expresó de manera magistral cuando en *Los olvidados* nos damos cuenta del destino aciago que sufre el protagonista; en *Ustedes los ricos* (Dir. Ismael Rodríguez, 1948) sucede algo similar al sufrir con Pedro Infante cuando llora con su hijo muerto en brazos, en este último ejemplo no duele la partida del protagonista sino que sabemos que su vida se escapa en cada grito lleno de dolor, en este aspecto se profundizará más adelante. La muerte de los protagonistas es un acto significativo en la trama que denota un antes y un después; si existe un deceso en la pantalla (hablando más puntualmente de los personajes principales) quiere decir que la historia no será la misma y tiene un lugar especial en la sensibilidad de quien la presencia a través de la pantalla porque aquellos intérpretes principales que nos cuentan la historia son quienes nos harán identificarnos, o no, con un narración que pretende atraparnos como audiencia.

También tiene un lugar especial *cómo* podrían morir los personajes dado que nos hará “sufrir” en mayor o en menor medida. Los realizadores sabían hasta qué punto llegar (y jugar) con la sensibilidad del espectador. Una vez más entra a escena el contexto social, histórico, personal, etc. (aunque no es lo principal en el *cómo* de la muerte) porque en un largometraje se “fabrica” a la muerte, el espectador va por un sendero donde se conocen los elementos y éste se enamora de las circunstancias, aunque tal vez no; se seduce con la idea constructiva de un acto que culminará en muerte, ahí es donde aparece lo sensible del espectador. Las películas de la época de oro tenían varios objetivos, mismos hasta ahora, en los que debían enganchar al espectador y si éste reaccionaba ante la muerte representada entonces ya significaba una “batalla ganada”. La sensibilidad de la audiencia es un factor importante,

presentar un fallecimiento debía ser tratado con suma responsabilidad y conciencia (tanto ética como estética) para no trasgredir de más al auditorio¹⁶. Al final, la decisión del *cómo* va a trascender más allá de una simple exhibición y eso es algo en lo que hay que enfatizar. ¿Cómo murieron los interpretes? Tal vez en un “triángulo de la muerte”¹⁷ entre una mujer, un charro y un gángster disparándose dramáticamente en una calle oscura, tal como sucede con Juan Orol en *Gángsters contra charros* de 1948 o dormido y sin presiones como *Macario* (Dir. Roberto Gavaldón, 1960) ve su final en una cama en la cinta homónima que tiene que ver con el Día de Muertos, escenas en donde la muerte tiene diferente impacto visual debido a su tratamiento en la pantalla, mismo que se ensalza diferente en la sensibilidad de la audiencia impuesto por las condiciones estratégicas de los realizadores; además, la duración del perecimiento en pantalla suele ser distinto en ambos ejemplos y no tiene el mismo efecto entre los que visualizan el montaje.

A propósito de la duración de la muerte, o del acto de morir en pantalla, parece que hay un nuevo escalón dentro de este análisis. ¿Cuánto tiempo dura la muerte? ¿Acaso importa cuántos segundos/minutos tarda en salir el amanecer o cuánto tarda en caer un atardecer? ¿Qué le importa a la vida la duración de la agonía si ésta significa su propio fin? El final significa todo pero, al mismo tiempo, no tiene significado alguno. Una totalidad en la muerte simboliza sólo para quienes están fuera de ésta, es decir, las personas que viven una pérdida “ajena” a ellas tienden a sentir una carga incontrolable sobre sus hombros (siempre y cuando sea alguien cercano quien haya perecido, claro está), se trata de un sentimiento inconsolable en el que ese alguien que ahora no existe se ha llevado sentimientos, recuerdos y (tal vez) vida que pudo ser disfrutada con el difunto. Pueden ser tantas las vivencias recorridas con quien se fue o, también, tantas cosas aún por disfrutar pero que ya no será posible y esto conlleva un sentimiento profundo de tristeza que, a final de cuentas, se sujeta a un proceso lleno de amargura; Lo anterior es un todo en la muerte, no es posible que el difunto viva su muerte, puesto que se ha muerto y no tiene vida para “vivir” su propio deceso, pero quienes apuestan por la partida del ser querido son las personas que lloran el óbito y no encuentran la tranquilidad en ese momento, debo decir que esos individuos tampoco pueden “vivir” la

¹⁶ Para profundizar más sobre la bivalencia trasgresión-espectador v. Jacques Rancière, “La imagen intolerable” en *El espectador emancipado*, 85-105 pp.

¹⁷ “Triángulo de la muerte” por la posición de los artistas a cuadro donde hay tres en escena y existe un “todos contra todos” habiendo un final fatal.

muerte del fallecido puesto que no les pertenece y sólo tienen la desdicha de sufrir la pérdida de la “vida” que se les ha arrebatado con el trance del occiso. En un significado opuesto, no existe significación alguna al morir en el ser extinto por el simple hecho de que no se tiene conciencia de lo que sucede cuando existe la muerte en nosotros. Tiene un poco que ver con las razones epicúreas sobre la finitud de la vida haciendo alusión a la existencia de la parca mientras nosotros existimos (como seres humanos). No existe noción del final en el finado, no hay valor en la muerte para quien ya ha tenido una transición en la frontera entre la vida y la finitud; tampoco existe importancia alguna sobre la duración en la muerte para el fallecido, no se interesa por cuanto tiempo estará entre penumbras, no piensa en la hecatombe al espichar, simplemente no está. En diferente perspectiva, se encuentra el suplicio que hay en los dolientes puesto que no es precisa la duración del lamento por la muerte ajena pero, de igual manera, cercana. No hay un tiempo estándar para el martirio, simplemente se asimila una pérdida conforme el tiempo avanza y de acuerdo a cada persona.

No hay una brecha muy lejana respecto a la duración de la muerte para las personas en perspectiva con las películas que se verán más adelante. Me refiero a que la manera en cómo se nos presenta la supresión de la existencia humana y cómo se representaba ésta en las salas de cine suele tener un acercamiento en el sentir del espectador, es decir, que éste pueda tener tanta empatía con la historia y se aproxime al sentimiento de perder a alguien en su vida; lo anterior era un triunfo enorme sobre la objetividad de los realizadores. Por eso hago hincapié en la duración de la muerte, considerando que, la perdurabilidad mortal en pantalla tiene completamente que ver sobre los efectos que se produzcan en el auditorio. Dicho lo anterior, difiere que un intérprete en la película tenga una cesación lenta y sangrienta, además de violenta a una muerte que se dé de forma “natural” al cumplir noventa y tantos años, es completamente distinto. Tal vez, el tener frente a nuestros ojos durante quince minutos un destripamiento lento y con brotes interminables de sangre que se condimenta con gritos de dolor por parte del protagonista de la escena sea bastante grotesco y nos resulte complicado de asimilar por la durabilidad de la muerte en la secuencia que se vea; aunque puede que sea más fácil sobrellevar una muerte segura, rápida y eficaz como sucede cuando una bala cruza en menos de dos segundos el torso de un personaje y éste caiga muerto. Lo que dure la muerte en tal o cual obra audiovisual dará cierto dramatismo a la escena y, además, cumplirá con lo grotesco que pueda resultar un simple acto tan corto pero

significativo. Alargar o acortar la escena donde aparece una defunción impacta según lo literal o superficial que resulte la prolongación de las tomas en las obras, esto juega con la huella que se pueda producir al momento de visualizar dicha situación. Un segundo en la vida real puede durar minutos, incluso horas, si así se prefiere representar en alguna película; se trata pues de una situación alejada de la realidad que se maquilla para influir y representar un momento trágico de tal o cual manera en las fibras sensibles de los espectadores. Así, lo perdurable de la escena gráfica respecto a la muerte es un componente más de la reacción del público y es un elemento importante sobre el estudio de la muerte para esta investigación.

¿Qué pasa cuando el difunto es ya sólo un recuerdo? Hemos dicho que aquellos que se quedan son quienes sufren una serie de eventos desafortunados, como diría Philippe Ariès: “La muerte obliga a sentir una pena que no se sentía” (Ariès, 2000:71), después de todo, nunca es ajeno el sentimiento que deja quien se ha marchado incluso por más veces que se haya experimentado la partida de alguien en nuestras vidas. Lo que sucede en ese momento corresponde a un término que llamaré *herencia*, ésta supone todo aquello que se deja a los dolientes, en sentido emocional, como consecuencia de la vida coaccionada que ya no podrá ser vivida con el occiso. Lo que nos queda es lo que nos duele, son aquellos recuerdos, son los futuros que ya son sólo vagas ideas, son sentimientos de culpa y arrepentimiento, es todo aquello que nos aleja de nuestra vida, momentáneamente, para vivir aquello que no será vivido otra vez. Tiene que ver con el *temple afectivo* que mencionaba Heidegger, el cual brota cuando tenemos conocimiento de que la muerte ha rondado nuestras vidas, es ese estado que floreció en la creencia del *haber-sido*. Heredamos del muerto un mar de impresiones que, queramos o no, ocupa un lugar en nuestro pensamiento ya sea de manera efímera o casi permanente. Por tanto, un difunto es algo que puede ser normalizado en el pensamiento o, también, estar petrificado en el horror constante que significa la muerte para algunos. Coincido, parcialmente, en lo que significa ser un difunto para Martin Heidegger, el cual lo posiciona dentro de una cripta, dentro de una tumba, ahí en donde se deja reposando a alguien y da lugar a los vivos para permanecer juntos, los deudos pueden aún “platicar, reír y llorar” con quien ya se haya ido. Ariès, por otra parte, explica el fenómeno de las sepulturas en la historia (en una instancia) como el alejamiento de los muertos de la sociedad después de que por siglos se confinaba a la Iglesia como la única capaz y pertinente en actuar sobre los

cuerpos sin vida¹⁸. Sin duda, el finado ha dejado mucho más de lo que se lleva (después de todo, ¿qué podría llevarse con él o ella?) y corresponde a los vivos experimentar esa *herencia*¹⁹. Ahora, ¿existe la representación anterior dentro de las pantallas? Claro que sí, ¿existió en la época de oro? Definitivamente, y es algo que se vio en directores como Roberto Gavaldón, por citar un ejemplo, mismo que será abordado más adelante.

Hasta ahora han aparecido varios puntos que pretendo tomar en cuenta para crear un análisis dentro de algunas obras seleccionadas que expliquen el fenómeno de la muerte en la época de oro del cine mexicano, tal vez sea una lástima que sólo representen a este capítulo dos películas y no las decenas que existieron en el ya mencionado periodo, pero me parece que representan de manera adecuada las nociones a exponer y aptas para explicar lo que se ha dicho hasta ahora y tampoco es mi objetivo una obra de miles de páginas puntualizando en cada película que se desarrolló en el periodo trabajado en esta investigación. A este capítulo le he conferido el título de “La dulce muerte” por una razón muy sencilla: dentro del estudio sobre lo finito de la existencia quiero enfatizar en un aspecto que me parece agrídulce, el enternecimiento de la muerte. ¿Cómo ha de ser lindo y dulce un fenómeno como lo es la muerte? Es cierto, pensar en un final puede tener inmiscuido un sentimiento de angustia, de tristeza, de horror y de más cuestiones que parecen ser lo contrario a lo tierno. No es agradable la muerte; es real y esto es un aspecto fundamental a tomar en cuenta. A consecuencia de lo anterior, me parece interesante acentuar sobre la manera en cómo se vuelve dulce lo que se considera amargo, cómo es que lo putrefacto invita a ser acariciado. Por eso considero al enternecimiento de la muerte como una estrategia valiosa para ser representada en pantalla, porque muestra un camino en el que no hay reacciones de horror en el espectador, sólo hay empatía y/o valor en el acto.

La diosa arrodillada, película perteneciente a 1947 estuvo a cargo de Roberto Gavaldón en la dirección, esta obra fue adaptada por José Revueltas de la historia escrita originalmente por Ladislav Fodor²⁰. El director llevó a María Félix y Arturo de Córdova a

¹⁸ Philippe Ariès, *Op. Cit.* 56-61 pp.

¹⁹ Término inspirado en lo que Philippe Ariès menciona como “testamento”, aunque él habla literalmente del documento escrito en el que se reparten bienes y responsabilidades legales en la historia de algunos siglos en Occidente. V., Philippe Ariès, *Op. Cit.* p. 68.

²⁰ Escritor y guionista húngaro (1898-1978), autor de películas como *El pequeño gigante* (1958) y *Furia en Alaska* (1960).

encarnar un melodrama en el ya maduro cine mexicano, Gavaldón supo cómo contar una historia en donde un hombre podía tener un papel de galán y, al mismo tiempo, ser alguien atormentado por sus propios sentimientos. La historia se centra en el deseo que implora al protagonista, Antonio Ituarte protagonizado por Arturo de Córdova, a elegir entre su esposa y su amante. Dicho triángulo amoroso, de principio, nos hace dar cuenta que las cosas no van a salir triunfantes para alguien. Ituarte es un químico exitoso amasador de una gran fortuna, no le hace falta nada puesto que ostenta una empresa exitosa, una mansión acogedora y una esposa sumisa y protectora que (parece) siempre estará a su lado, ¿qué puede salir mal?; de entrada, nos damos cuenta que el estelar de la historia mantiene un amorío en secreto con Raquel (interpretada por María Félix) y viaja periódicamente hasta Guadalajara para pasar unos días con ella. *La Doña* representa al deseo, mantiene carnalmente la lujuria alojada en el protagonista, es una mujer seductora y hace valer la pena cada centímetro de caricia que puedan vivir juntos, ella está enamorada y ve en Ituarte a su gran amor, ambos están compaginados en la misma sintonía amorosa, en cierto sentido. Arturo de Córdova tiene que protagonizar a un hombre lleno de tormentos que lo vuelven loco hasta llegar a extremos inimaginables; relacionado con lo anterior (y con el protagonista) Ayala Blanco menciona:

Existe también un cine de violencia psicológico, deleznable y cursi [...] y el actor más declamatorio y falso del cine nacional: Arturo de Córdova. [...] prototipo del héroe “intensamente conflictivo”, ha colmado dos décadas y media de cine discursivo e intelectualoide. Con los ojos fuera de sus órbitas y la voz afectada. Arturo de Córdova ha sido un médico apabullado por problemas éticos (*Crepúsculo*), un burgués víctima del deseo (*La diosa arrodillada*), un maniático sexual a la Goyo Cárdenas (*El hombre sin rostro*), un psiquiatra zozobante (*Paraíso robado*), un “escritor” culpable de un triple adulterio lacrimógeno (*Las tres perfectas casadas*), un adivino chantajista con ambiciones nietzscheanas (*En la palma de tu mano*), y hasta un sacerdote católico en peligro de pecado mortal (*Miércoles de ceniza*). En diálogos del tipo “me siento manchado para toda la vida”, “mi vida es como el vértigo de un aparato de feria” y “la cascada no se preocupa ni tiene remordimientos”, el actor ha sabido inspirar la inflexible continuidad de una misma opereta paranoide. (Ayala, 2017:139-140)

Arturo de Córdova se encontró en un rol completamente volcado al estilo que se le había creado, después de todo, representaba un arquetipo que debía ser manufacturado exclusivamente para él. De igual manera sucede en *La diosa arrodillada*, un melodrama hecho para un galán otoñal capaz de volverse loco ante el deseo y una *femme fatale* (aunque no del todo) dispuesta a provocar suspiros y desbordar erotismo a los asistentes en la sala.

Ambos personajes encarnan un juego entre amor y deseo, éxito y derrota, pasión y lujuria, remordimiento y verdad, Eros y Tánatos. ¿Cuál es el problema?, existe un tercer elemento: la esposa, misma que parece estallar en celos e inseguridad cuando se entera que Raquel ronda por su territorio, no es que ésta haga un esfuerzo infrahumano para evitar que su marido no ceda al deseo pero si es un elemento crucial en la historia a consecuencia de su muerte prematura y relevante en la trama. No indagaré mucho en la historia, porque es mi interés no intervenir en el juicio del espectador, si es que aún no se ha visto la película, además de puntualizar en la representación finita de la película. Como se mencionaba, Arturo de Córdova viene como “anillo al dedo” en la obra, nadie mejor que él para representar a un preso de su propio deseo; contrario a éste, se presenta María Félix, actriz que (también) cumple con su misiva al perfumar el ambiente con sensualidad y erotismo. Ambos histriones, de entrada, personifican una conversación constante que va creciendo conforme el deseo aumenta, ahí aparece Eros y Tánatos, aquí se rememora de manera rasante la ejemplificación que vio Freud en Goethe y su poema “Feliz anhelo” (*Selige Sehnsucht*²¹) ... aquello que aspira a morir en la llama, *Stirb-werde* (morir para llegar a ser).

No le digas a nadie, sólo a los sabios,
 porque la masa enseguida se burla
 y yo quiero alabar eso viviente
 que anhela la muerte en las llamas.

En el frío de las noches de amor
 que te engendró allí donde engendraste,
 te invade una extraña sensación
 cuando alumbra la vela tranquila.

Ya no permaneces abrazada
 en las tinieblas de la oscuridad
 y un nuevo deseo te impulsa
 hacia una más elevada unión.

Ninguna distancia te complica;
 llegas volando, desterrada
 y al final, ávida de luz,
 tú ardes, mariposa.

Y mientras no puedas tener esa luz,
 esto: ¡muere y llega a ser!

²¹ Escrito el 31 de julio de 1814, poema que se encuentra en “El libro del cantante” (“Buch des Sängers”) dentro de la colección de poemas *Diván Oeste-Este* (*West-östlicher Divan*) publicado en 1819.

Tú eres sólo un triste huésped
sobre la tierra oscura.

Si de una analogía se tratase, Antonio Ituarte bien podría ser esa mariposa que se ve envuelta en una “extraña sensación”, esa evocación (ese deseo) lo llama y, sin demora, crea una ruta que lo lleve a aquello con una “significación” para su ego y para su vida. Si de alcanzar su capricho se trata, no importa la distancia ni las condiciones, sólo importa su negatividad hacia la realidad por aquello que enternezca su felicidad inmediata. Se destierra de su hogar, de su castillo, busca connotaciones vagas en cualquier lugar que le recuerde que debe buscar más; no existe limitación en el deseo (¿cómo podría haberlo?), no hay una asimilación de la existencia (o las consecuencias) cuando se anhela ese algo o alguien que nos llama, que nos seduce como el fuego incita a la mariposa, como se nombran los amantes en un discurso bivalente que se construye de manera conforme. No importa tampoco el acercamiento que se nos dé con la muerte, un tránsito hacia la finitud no se toma en cuenta si de alcanzar nuestro deseo se trata. Ahí es dónde Arturo de Córdova se transforma en una mariposa que no indaga en las cuestiones a su alrededor, él sólo ha visto la llama ardiente y ha volado hacia ésta; mientras menos obtiene lo que desea es cuando más se aferra a eso que no le pertenece, el personaje no teme a “morir para llegar a ser”, ahora un “deseo más elevado” lo impulsa a llegar más alto de lo que ya está. ¿Cómo ha de influir esto en su afirmación como existencia propia? La muerte, misma que lo ha hecho voltear hacia su propio fin, el fallecimiento de su esposa ha hecho que el arrepentimiento se apodere de él, ahora piensa en los motivos, en los momentos, en los desaciertos y en todo aquello que le impidió tener conciencia propia de su existir, no parecía aceptarse como alguien para su propia muerte, todo lo contrario, escatimaba recursos en su deseo para un beneficio propio y mediato.

Es en la muerte de su esposa donde encuentra su punto de quiebre, donde se reafirma como persona en el mundo y (más importante aún) se da cuenta de la vida que ha perdido con la partida de su consorte. No obstante, su vida no termina en ese momento puesto que en su periodo de “reflexión” concibe una nueva oportunidad con su nueva pareja Raquel, misma que parece que (por fin) ya no es más un simple deseo, sino que se ha convertido en vida y no simboliza más un peligro, como el poema de Goethe... Ituarte murió para llegar a ser. La

historia muestra a un protagonista que, si bien no ha sido un santo, endulza el sentimiento de la muerte porque éste se va construyendo mediante acciones y diálogos sumamente poéticos que atrapan al espectador desde el principio. Es un hombre millonario, con porte elegante, con un vocabulario exento de fallas y desde el inicio de la película convierte al espectador en un pasajero que va por un viaje lleno de poemas y romanticismo donde la muerte es sólo un tierno acto de amor, un deseo de pasión convertido en suspiros, en otras palabras, Arturo de Córdova “enamora” al espectador que se encuentra con una figura imponente y relata la muerte como un suceso digno para llorar enternecidos. Pondré de ejemplo una de las primeras secuencias de la película: ambos protagonistas yacen en un sillón dentro de una habitación a media luz, permanecen abrazados.

Raquel: Y pensar que nunca te pregunto nada, nunca he querido preguntarte nada.

Antonio: En eso está la prueba de nuestro cariño, jamás interrogar el misterio del pasado si es que amamos nuestro amor.

Raquel: Pero es tan difícil ser fuerte en la soledad y nos vemos tan de tiempo en tiempo, no nos abandonemos nunca... sería como la muerte.

Antonio: Entonces, cerremos los ojos y vivamos ese sueño.

(éste la besa)

Raquel: Los conservaré cerrados para que mi alma no se escape de este sueño... bésame otra vez, Antonio.

(éste la besa... de nuevo)

¿Quién no se enamora con escenas como esta? Existen dos vías para reaccionar ante lo anterior, o el enternecimiento invade nuestras emociones y creemos que ambos son el uno para el otro o nos puede parecer bastante ínfimo el episodio e, incluso, podremos tacharlo de cursi, como se dijo antes, toda va de acuerdo a cada persona y las condiciones que le rodeen. Hasta ese momento vemos a un protagonista al que no le reprochamos nada, es un ejemplo de cómo se vuelve dulce la muerte: a través de un discurso poético que encanta. Dicho acto discursivo se presenta mediante un lenguaje audiovisual que parece en pantalla. Ambos, lo visual y lo sonoro, componen un juego que debe coreografiarse para dar un resultado agradable, o aceptable, para el espectador; no existe uno sin otro y ambos aspectos constituyen una parte esencial en el desarrollo de la escena (y no sólo de esta película, sino del cine en general), podría decir que es una balanza donde lo visual se equilibra con la banda

sonora²². Siguiendo con la escena citada anteriormente, la habitación está a media luz (como ya se dijo), lo cual es un ambiente perfecto y acogedor para los amantes, al fondo de la ventana se asoma a lo lejos la catedral de Guadalajara como una silueta a contraluz, es un marco perfecto, el encuadre se muestra equilibrado y la composición mantiene un sentimiento propicio para el amor; los personajes beben y fuman, lo cual ensalza el ambiente con sensualidad y elegancia, ambos hablan a medio volumen (a pesar de estar solos) y esto hace culminar el romanticismo y lo tierno de la escena; la música, suave y apacible que encaja perfecto con el momento y todo el conjunto de elementos se ven mezclados en la construcción de algo que se apuntaba: el enternecimiento de un fin, actos como el descrito se repiten durante el largometraje (aunque no sólo de esta índole y no todo el tiempo) y, junto con el espectador, se edifica una idea de la muerte con contenido amoroso, con valor en el acto, con sentimiento de culpa y con un enternecimiento decisivo sobre la finitud de la vida.

Ahora, después de hablar de Antonio Ituarte, se encuentra Raquel Serrano quien es una *Vedette*, ésta se presenta en clubes nocturnos con espectáculos de canto y baile y se ha hecho de cierta fama dentro del medio. Raquel simboliza el deseo, ella personifica ese anhelo para Antonio, es una mujer bella, sensual, carismática pero, a diferencia de Antonio, parece que sus sentimientos se tornan de manera pura hacia su pretendiente, ella ve en su enamorado a alguien distinto y capaz de soportar sus sentimientos. De ahí la relación de Eros y Tánatos, dado que por una parte se encuentra aquel que no escatima en su muerte por perseguir su deseo y, por otro lado, el amor de una buena mujer que busca encariñarse con alguien. María Félix tiene una personificación crucial en la película y parece diferir de otros papeles que ha encarnado en otras cintas, cabe mencionar como cacheteaba a Pedro Armendáriz en *Enamorada* (Dir. Emilio Fernández, 1946) mientras éste la piropeaba, también con el mismo actor en *Canasta de cuentos mexicanos* (Dir. Julio Bracho, 1956) al rebelársele al punto de romperle un jarrón en la cabeza o como cínicamente actúa en la corte para convencer al jurado en *El rapto* (Dir. Emilio Fernández, 1953); sin embargo, en *La diosa arrodillada* no sucede lo mismo, en la película en cuestión es una mujer sumisa por el amor que le tiene a Antonio y su única misiva es estar a su lado.

²² Compuesta por música, diálogos, sonido ambiente, etc.

Raquel tiene una personificación que significa mucho en la película, la estatua. Antonio ha encargado a un escultor una pequeña escultura que adorne y encaje perfecto en la fuente de su mansión para regalársela a su esposa en su aniversario de bodas, el artista comisionado a esta labor se ha inspirado en Raquel para esculpir la obra y casualmente ambos (Raquel y Antonio) se “reencuentran” en el taller del creador, ahí el protagonista se entera que la obra se titula “La diosa arrodillada” por la posición de la escultura. Dicha figura personifica el deseo máximo ahora en la propia casa del personaje, la obra resalta entre todo por la casa y se distingue desde cualquier punto. La estatua personifica la *muerte erotizada* en la película, esa muerte que llama eróticamente y se encarna en el deseo de las personas; se trata pues de volver romántico el acto de morir, es esa muerte que fascina por su exuberante belleza y separa lo cotidiano y la costumbre por las ganas y el deseo. La escultura de una mujer desnuda, que está postrada en sus rodillas, simula el estar a los pies de quien la posee, significa gozar sin medida la belleza de lo desconocido, de lo que llama y que puede ser prohibido, simboliza ser dueño. Como lo describió Ariès: “En el imaginario se alió al erotismo para expresar la ruptura del orden habitual” (Ariès, 2011:110), así la muerte ya no significa el límite de la vida, sino que representa el goce de esta pero, en este caso, mediante un juego erótico en el que la muerte se acepta a cambio de placer, ésta se quiere y se desea por la belleza que de ella se desprenda. Un simple objeto tiene como objetivo el tentar los deseos del protagonista. Siguiendo a lo anterior, Raquel resalta entre la multitud, aparece como esa muerte que acompaña al protagonista sin que él se dé cuenta, es representación de lo erótico y la ternura; La película es una representación exitosa del desprendimiento de la muerte de la costumbre “aburrida” para trasladarla a terrenos paradójicos donde las consecuencias pueden ser fatídicas.

[...] la muerte es a partir de ahora considerada –cada vez más–, como una trasgresión que arranca al hombre de su vida cotidiana, de su sociedad razonable, de su trabajo monótono, para someterlo a un paroxismo y arrojarlo a un mundo irracional, violento y cruel. (Ariès, 2011:64-65)

La protagonista poco a poco, al igual que su coestelar, fabrica una historia donde vuelven cómplice al espectador de un amor intenso, un romance erótico en donde la muerte muestra su mejor cara para poder aparecer, va de poco a poco siguiendo los pasos de los

protagonistas y, al final, culminar la obra de la mejor manera. En una escena, la actriz menciona: “te entregas a mí o me destruyes... no hay términos medios; porque nuestro amor habla otro lenguaje, dice vida a la muerte, fuego al frío y al silencio palabra. Debes entender este idioma con tu propia vida, yo también me entrego a ti o me destruyo... tampoco me concedo un término medio y si nos amamos no habrá antes ni después, será como el principio del mundo.”, el diálogo anterior demuestra las magnitudes que son capaces de llevar a cabo las estrellas de la película para culminar su amor, es decir, no importa de qué se disfrace la muerte mientras el amor sirva de estímulo. Hemos de darnos cuenta del poder que tienen los diálogos para personificar el fin; a pesar de que pueden resultar “cursis”, podrían ser todo un reto para el escritor, el director y (sobre todo) para los actores. José Revueltas ya había tenido experiencia en retratar a la muerte, pero no era costumbre ver que la hiciera de una manera tan dulce; Roberto Gavaldón, por su lado, triunfa al mostrar un juego erótico donde la muerte es la resolución y, finalmente, los histriones personifican de manera adecuada la historia: si se trata de enloquecer y tener un porte de galán está Arturo de Córdova y, por otro lado, si se trata de seducción se encuentra María Félix. No es que la película sean sólo estas tres instancias, pero dramáticamente se construye vitalmente mediante los peldaños mencionados. Por consiguiente, los diálogos que construyen la muerte suelen ser blandos, digeribles y seductores, los espectadores podían no despegar la mirada de la pantalla debido a lo conmovedor de la película.

Por último, se presenta la secuencia final de la película: la muerte. Para entender el desenlace, o tener noción de éste, debo mencionar que la historia desemboca en una serie de problemas que parecen no tener solución. Por una parte el protagonista, después de la muerte de su esposa, se lamenta y no repara en el hecho de que haya “perdido” tanto tiempo en la persecución de sus deseos carnales; ahora, se muestra cómo éste ve perdida toda esa vida que no disfrutó porque ya se ha ido aquella que no supo “valorar”, es necesario decirlo, al ser un químico pensó en envenenar a su esposa y poder tener “camino libre” para disfrutar con la protagonista. En contrario con lo anterior, la protagonista se dedica a continuar con su carrera artística pero, después de que fallece la pareja del estelar, se ve perseguida por éste debido a una “deuda” que sentía con la actriz. Se presenta ya un melodrama con algunos giros en la historia y dentro de tanto problema es cuando el compañero de Raquel –Nacho Gutiérrez- ve la oportunidad de hacer una fortuna al “chantajear” a la interprete debido a la

vida que planea construir con su amado, ante una serie de negativas el oportunista personaje consigue enviar a la cárcel al protagonista acusado de haber matado a su esposa. Ya en la cárcel, y es lo que interesa en este punto, es cuando el personaje que estelara Arturo de Córdova siente la culpa en carne viva, ¿qué solución puede encontrar ante esto?, todo apunta a que debe morir; ahí es donde el personaje está *vuelto hacia su muerte*, los sentimientos de culpa y desasosiego son demasiados y toda aquella historia llena de pasión y erotismo tiene que acabar. Dentro de la película se resuelve la inocencia del “héroe” en esta historia respecto a la muerte de su esposa, pero ya resulta ser demasiado tarde para cuando éste se da cuenta. Ha tomado la decisión de quitarse la vida, su propio tormento ha terminado y ahora no se sabrá el desenlace de, lo que parecía ser, un gran amor.

La muerte ahora se ha vuelto un acto de pasión, podemos llorar al ver cómo María Félix corre despavorida al encuentro de su amor para anunciarle que no es culpable. La tranquilidad llega a la par del final de la vida puesto que ahora todos podemos estar seguros de que no se ha cometido ningún crimen. Se presenta en pantalla lo tierno que es el “adelantarse en el camino” por un simple acto de “voluntad”, mismo que deja una *herencia* indescifrable para aquella que se quedará con la nostalgia de no saber qué habría pasado o qué hubiera hecho si no fuera ese el destino. Ahora tal vez la muerte no ha cesado y continuará en la mente de quien no se ha ido, quizá se haya cumplido lo que decía la protagonista: “te entregas a mí o te destruyes”, cuestión que parece haber acertado en ambos términos. Morir es, en este caso, terminar con un sufrimiento voluntariamente para no permitir que los tormentos sigan invadiendo la mente; la muerte es ya un acto dulce que enternece al espectador y que podría exclamar: “no debió haber terminado así... pobre”. El simple hecho de sentir compasión por los protagonistas nos sitúa en el enternecimiento de la muerte. Misma que, comúnmente, no se relaciona con situaciones de alegría (al menos no para los allegados de quienes perecen) pero ahora ya toca las fibras sensibles y nos volvemos partícipes del desprendimiento de la muerte en su forma grotesca desde sus entrañas.

El acto final en *La diosa arrodillada* posee tintes de nostalgia y desaliento, sentimos la partida del protagonista, pero (también) podemos lamentar la estada de la estelara. Ambas situaciones nos hacen sentir pena o, incluso, tristeza y experimentar algo de lo anterior ya nos ubica en el plano de *La dulce muerte*. No se trata de hacer hincapié, por ahora, en la

“traición” del protagonista hacia su esposa o hacia su hogar, tampoco se trata de profundizar en las cuestiones fenomenológicas de la película (que son muchísimas) en cuanto al cuerpo y el erotismo²³ sino del acto de morir y cómo se traduce éste en términos “tiernos”. Por mucho tiempo se ha tomado en cuenta a la película para hablar de la época de oro del cine mexicano, incluso para muchos se encasilla dentro de las mejores películas de la historia nacional. Es una obra polémica, diferente y atrevida (para sus tiempos) que ha sido estudiada desde múltiples puntos de vista. Tiene enmarcada la idea que, hasta ahora, se trata de analizar -la muerte enternecedora- de forma que se convierte en material valioso para este estudio y representa a un periodo “moderno” del México posrevolucionario en el que la innovación se encontraba ya demasiado desarrollada en la sociedad mexicana y en la industria cinematográfica nacional. ¿Qué sucede entonces con el lado opuesto? El “indigenismo mexicano”, ese en el que se arraigan sus costumbres y es la parte opuesta a *La diosa arrodillada*, ¿cómo se visualiza la muerte en las películas enfocadas al “indigenismo mexicano” y ese otro México que existía (y existe) retratado en las películas.

También, es necesario mencionar y coincido con Ayala Blanco, considero que las películas indigenistas del periodo trabajado en esta investigación resultan ser medianamente documentadas, no se evidencia con profundidad una investigación sobre lo que realmente son los indígenas, casi siempre se ha de tomar en cuenta a ciertos grupos nativos de México y han de caer en un melodrama romántico donde las cosas suelen salirse de control o se les muestra con cierta ignorancia que se tiene de los sectores sociales ajenos a este, no es de mi agrado comparar y diferenciar entre ciertos sectores de la sociedad pero claro es evidente la diferenciación que se hace en cuanto a los grupos naturales del país. Ayala Blanco menciona:

Las cintas indigenistas, o que incluyen en su argumento personajes indígenas, aparte de las deficiencias estrictamente artísticas, incurren globalmente en los errores más comunes de la ideología de la clase media y de la retórica oficial en turno. Fomentan una idea del indio como ser *sui generis*, sin analizar verdaderamente las causas de su marginalismo social, de su atraso, de su incultura,

²³ Julia Tuñón (1948) es una historiadora e investigadora mexicana que ha estudiado y escrito sobre el erotismo y la mujer en la *Época de oro del cine mexicano*, entre sus obras relacionadas con estos temas se encuentran: *Mujeres en México: una historia olvidada* (1987), *Mujeres en México: recordando una historia* (1998) y *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio “indio” Fernández* (2000) por citar algunas. Y, a propósito de *La diosa arrodillada*, el 26 de agosto de 2015 dictó una conferencia titulada “Cuerpo y erotismo en *La diosa arrodillada*” en la Cineteca Nacional donde se proyectó la película en el mismo evento. Sobre la conferencia existe un video donde se promociona, link del video: <https://www.youtube.com/watch?v=qtW96UjlORg>

de su arraigo a sus tradiciones atávicas y de la explotación que habitualmente sufre... (Ayala, 2017:164)

Basta hacer un simple ejercicio de reconocimiento crítico en el que se asista a alguna festividad de antaño en los pueblos indígenas, la que sea; el Día de muertos v.g. no es igual que hace cien años o hace cincuenta, mucho menos es lo mismo que hace doscientos años, sin embargo, en cualquiera de esos periodos ha abundado la curiosidad entrometida de los “turistas” que “buscan conocer las tradiciones mexicanas”, no existe absolutamente ningún error en conocer lo que sucede en el país pero siempre ha de existir esa minoría (aunque ya parecen mayoría) que no se hartan de llenar de flashes los cementerios. También es algo natural que suceda lo anterior ya que la misma sociedad en la que vivimos se ha ido reinventando de acuerdo a sus posibilidades vivenciales y, también, se ha adaptado de acuerdo a lo que el progreso tecnológico le provee. No existe lo incorrecto en el fisgoneo, pero sí existe la malinterpretación y eso es exactamente lo que sucedió/sucede y –posiblemente- sucederá con el cine indigenista en nuestro país. Éste se toma como punta de lanza para hablar del mexicanismo, para tratar los temas del nacionalismo mexicano, es como poner en claro que los indígenas son el “verdadero” México y me atrevería a asegurar que muchos pueblos naturales ni siquiera toman en cuenta las indagaciones académicas o audiovisuales sobre ellos.

El cine mexicano indagó en el indigenismo mostrando a las culturas prehispánicas, es un buen tema porque existe mucho drama y mucho sufrimiento durante la conquista, durante los sacrificios humanos y, más cruelmente, la evangelización de los pueblos de América. El propio Ayala Blanco en *La aventura del cine mexicano* menciona varios títulos de manera fugaz, entre ellos: *Tabaré* (Dir. Luis Lezama, 1918), *Cuauhtémoc* (Dir. Manuel de la Bandera, 1919) películas pertenecientes al periodo silente en nuestro país, ambas tratan sobre el poderío/derrota/esplendor/drama de los prehispánicos en siglos pasados. Aunque existe en el país una carta fuerte en este tema y ese director preocupado por las tradiciones y vivencias de los indígenas en México, Carlos Navarro, quien en 1935 presentó *Janitzio* como un dulce cuento lleno de dramatismo sobre las costumbres indígenas en México, más puntualmente, en Michoacán. *Janitzio* es una película cuyo fuerte es la fotografía, que estuvo a cargo de Jack Draper, ésta abunda en paisajes calmos y algunas puestas a contraluz con los personajes; el filme cuenta con un gran valor de producción: el lago de Pátzcuaro; digamos

que de una isla justo a la mitad de un lago sólo buenas tomas pueden salir. La película se sirvió de una buena fotografía hacia buenos términos estéticos que ensalzan en la producción muchas cualidades técnicas dignas de ver y, sobre todo, buenas contendientes para su tiempo. No es la mejor película después de más de cien años de producción cinematográfica en el país, pero después del cine mudo fue una apuesta bastante decente (fotográfica y musicalmente hablando) para ver en las salas. Entre los años de 1935 y 1936 fue considerada la mejor película mexicana hasta ese entonces producida, sólo compartía el podio con *Redes* (Dir. Fred Zinnemann, 1936) y eso se descubrió después de que Luis Cardoza²⁴ se dedicó a realizar una encuesta informal entre varias personalidades de la época, se encontraban las respuestas de artistas como Juan Bustillo Oro, Chano Urueta, Celestino Gorostiza, Agustín Jiménez, entre otros. Sobre la película, Ayala Blanco expresa:

A través de imágenes de imágenes elaboradas y de un ritmo interior muy lento, pero un paraíso incompleto puesto que existe el tabú y el hombre blanco lo mancilla... [...] En esta historia idílica y sinfónica, la fotogenia de las redes en forma de mariposa sobre el lago y la inocencia de los caracteres regionales eran los principales atributos. (Ayala, 2017:165)

Queda claro que *Janitzio* tuvo un impacto favorable en muchas personas, pero dentro de su estética tan bien aceptada y su fotografía bien trabajada, hay una secuencia en específico que me interesa mencionar, se trata de las instancias finales de la película. Esa donde aparece la muerte y se presenta como la culminación de la vida, se muestra como la terminación de los actos, el final de una lucha que presenta adversidades. Se trata de la historia de Zirahuen (Emilio Fernández) y su historia de amor con Eréndira (Teresa Orozco), ambos van presentando muchas adversidades en su relación dado que el protagonista se enfrasca en una lucha con un pescador extranjero (siendo que Zirahuen tenía cierta exclusividad para pescar en el área), *el indio* mata al pescador, ahí surge el primer problema: lucha por el trabajo. Después, Manuel (Gilberto González) se interesa en su novia y mete a su pareja, el pescador, a la cárcel; aparece otro conflicto: lucha contra el extranjero. Éste – Manuel- trata de aprovecharse de la situación y chantajea a Eréndira de pasar unos días con él para liberar a su amado; otro conflicto: “sacrificarse” por el ser amado. Zirahuen es

²⁴ Éste parecía bastante preocupado por la baja calidad de las películas en México de ese entonces, percibía al cine como una cursilería masiva que sólo copiaba al cine de Hollywood. *Cfr.* Luis Cardoza y Aragón, *Crónicas cinematográficas 1935-1936*.

liberado y las cosas no van bien para Manuel, pero entre intrigas amorosas (y con un giro repentino) el pueblo entero se vuelca contra la protagonista y comienza lo trágico.

La *muerte presentada como adversidad*, se transforma en “anticipación a su posibilidad”²⁵. Ante los distintos problemas que se presentan para los protagonistas, se erige la muerte, misma que hace reafirmar el “amor” que se tienen los estelares y que, también, es una posibilidad debido a esos problemas que hacen volcarse a los personajes hacia su propia muerte, la parca se presenta como remordimiento, como culpa, como esos cargos de conciencia que orillan a Eréndira y Zirahuen a tomar decisiones que sólo los acercan a su propio fin. “El abrirse de esta posibilidad procede, sin embargo, igualmente del revelarse de una negatividad que atraviesa y domina de cabo a rabo al *Dasein* (ser-ahí).” (Agamben, 2008:14), el estar en contacto con las adversidades (y/o con las posibilidades de la muerte) anticipan a esta, puesto que, la coincidencia podría estar en una debacle porfiado por los incesantes golpes de las circunstancias que se presenten en la vida. Zirahuen y Eréndira, siendo *seres para su muerte*, tienen que luchar contra las adversidades que se les presentan durante todo el metraje; ambos se sitúan en la condición del *aún no*, esto significa que entre todos los infortunios que asimilan en su vida siempre aparece *lo que falta* y esto es su amor; mismo que tiene el cometido de desafiar a las complicaciones sin importar los problemas que se puedan concebir en el intento.

Se ha dicho sobre las adversidades y lo que éstas significan para la muerte, de acuerdo a una cronología dentro de la película (y como ejemplo) quedarían así: en primera instancia, la lucha por el trabajo se basa –de acuerdo con la historia- a “leyes morales” que tienen siglos de haber sido impuestas, es decir, no existe una “norma” formal y escrita sobre la pesca en la película, sin embargo, no importan las circunstancias a las que se llegue: para sobrevivir se puede incluir a la muerte como itinerario; se observa a Zirahuen como un “defensor” de sus oportunidades, se enfrenta a la *muerte trasgresora*; ésta no conoce de fechas ni de horarios, sólo florece en el entorno marcado como dificultad hacia la buena realización de las oportunidades. Zirahuen, como ser lleno de posibilidades, tiene la opción de acabar con la amenaza que le impida subsistir, si la muerte trasgrede es porque se implica en cuestiones meramente vitales en donde se vea mermado un desarrollo hacia la vastedad de la vida. La

²⁵ Cfr., Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte*, p. 13.

muerte desgaja la totalidad de la existencia de a poco y ofende a la vida al obstaculizar –por momentos significativos e importantes- las oportunidades de las personas. Quebrantar la supervivencia significa que se van terminando, de manera lenta y prolífica, las múltiples alternativas de las personas. En la película se observan adversidades que tienen que ser tratadas con bravura y determinación, no importa el sufrimiento, sino que se termine con éste.

En segundo término, se presenta el extranjero; representado como un personaje “valentón” y arrogante dispuesto a saciar sus propios beneficios. Éste bien podría ser el símbolo de aquello nuevo y cambiante en el orden de las cosas (o al menos como algo fuera de la costumbre diaria), se trata de una *muerte alterable*, esa que aparece de pronto como un giro a lo esperado porque modifica el curso natural (o fabricado) de las posibilidades que se llevan a cabo en la vida diaria, ahora el futuro mediato –e inmediato- cambia debido a la sustitución que viene de fuera para adaptarse y quedarse de acuerdo a sus normas. En la obra se ve cómo el pescado se paga a menor precio y las mujeres son amenazadas por las miradas lujuriosas de ese extranjero que ha llegado a la isla, eso significa que hay que trabajar más y “cuidar” a las jóvenes nativas, se trata pues, de cuestiones que no se tenían previstas obligando a Zirahuén y compañía a buscar nuevas alternativas para vivir de manera decorosa. En este punto surgen las grandes complicaciones en la película a causa del coraje del protagonista hacia Manuel (el extranjero), quien “vivamente” encierra en la cárcel al *Indio* de forma injusta y se aprovecha de la situación para comprometer a Eréndira en una situación, extraña e irremediable, para liberar de las rejas a su pareja; los términos y circunstancias (por ahora) son lo de menos, lo importante en este momento es la finalización de las posibilidades de los protagonistas debido a la alteración en sus vidas. No importa que tanto se alteren las cosas porque, sea mucho o poco, ya habrán cambiado de manera significativa y podría resultar una proeza volver a encaminar a “buenos” términos la realización de las cosas, dicho de otra manera, el no acostumbrarse a una situación impuesta puede acercar a los individuos a una experiencia propia en la fatalidad. Sin embargo, y en oposición con lo anterior, las personas tenemos miles de posibilidades en el mundo y, siguiendo a esto, Eréndira bien podría dejar a Zirahuén muriendo en la cárcel para ella irse lejos y comenzar de nuevo en otro lugar, dicha acción no le restaría contingencia a su existir en el mundo, no obstante, ella lo quiere a él y empeñaría hasta sus creencias con tal de no

verle sufrir y que ambos puedan estar juntos. En uno de los diálogos la estelar se dirige al protagonista: “Zirahuén, mi Zirahuén... hubiera sido preferible que me hubieras matado antes que vivir sin tu cariño”. De ahí la *muerte alterable*, debido a las circunstancias en las que se ven obligados los protagonistas y no por decisión propia, sino por aquello que se impone de afuera.

En últimas instancias se encuentra el *sacrificio*, no hay mucha explicación sobre el término puesto que éste se interpreta solo, lo importante con esta palabra es el *por qué* y *a quién*. Eréndira simboliza a una mujer dispuesta y entregada al amor, no le importa la “moralidad” con la que ha crecido (y en la que ha creído) porque en sus sentimientos impera la idealización de una vida al lado de Zirahuén, ella se sabe como un ser arrojado hacia el futuro y comparte la creencia de ser auténtica al no ofuscar su vida por las distintas complicaciones que se le presenten, tampoco es la mujer más feliz del mundo considerando que sufre un martirio desde que se complica un posible futuro al lado del ser amado pero sólo le interesa vivir a pesar de saber (en cierto momento de la película) que va a morir. Los motivos no son muchos, pero el único que encuentra es suficiente para querer “vivir” su vida. ¿Vale la pena dejar de vivir por el ser amado? ¿Acaso “dejar de creer” nos pone frente a la autenticidad de la vida? La cuestión es hasta qué punto se considera “valido” renunciar a todo por una persona, tal vez es sólo una cuestión personal de cada ser en este mundo; no someterse a las “habladurías” corresponde a cierta legitimidad en la existencia de cada individuo. Se puede considerar banal una aproximación a la muerte mediante el *sacrificio* hacia el ser amado, pero también puede ser lo más valioso del mundo. No hay que confundir con un *sacrificio* como lo hacían los prehispánicos en ofrenda a los dioses para obtener un beneficio; se trata más bien de un acto donde se coacciona la vida sin beneficio propio y con muchos sentimientos edificados en la acción para que una nueva relación florezca y perdure, se relaciona con el beneficio de una sola persona para el bien de una relación. Así es como lo ha visto -y lo ha puesto en marcha- la estelar de *Janitzio*, de manera que no le importa regresar al pueblo en donde se le considera impura por traicionar a su pareja, tampoco hay trascendencia si se muere en el intento de encontrarse con Zirahuén a manos de los lugareños conservadores, lo único relevante es que ambos estén bien y saber que el amor no ha terminado.

No es difícil adivinar que sucede después, Eréndira muere apedreada por los habitantes de la isla. En un acto lleno de “valor”, ambos se enfrentan juntos a la furiosa multitud, pero cuando ya no hay salida, es la propia intérprete quien decide no exponer más a su pareja y se enfrenta a su destino enfrentando a la lluvia de piedras que se dirigen hacia ella. Cuando no existe una posibilidad de victoria ante inminente, sólo se puede pedir piedad y que no se prolongue la humillación y el sufrimiento. Así, Zirahuén en un acto de derrota y humildad sólo sujeta a su prometida en sus brazos y llevarla él mismo al lago. ¿Para qué sirve la vida si no hay motivo para vivirla?, cuando la muerte nos alcanza... ¿es necesario reusarse a ésta?, no hay dudas en la película: la muerte ha alcanzado a la pareja y ha culminado la infinidad de posibilidades que tenían como enamorados. Ambos han muerto cuando se terminan las probabilidades de vida para los dos, ahora ya no se debaten entre lo que falta y el aún no porque han dejado de “ser” cuando dejaron de ser expectativas para la vida y simplemente dejaron de existir, la muerte es quien ha pulverizado sus posibilidades y se ha hecho efectiva como inminente en la vida. La escena final que culmina con la muerte se observa cuando Zirahuén se “entrega” al lago con su “vida” en sus brazos, ahora que ya no hay opciones de una vida con Eréndira es cuando el personaje siente que no hay un motivo para seguir viviendo. Ahora es cuando, como audiencia, nos damos cuenta de la vida que se le ha arrebatado al amor y cómo es mejor igualar las circunstancias y que ambos fenezcan juntos.

En la película se muestra una serie de simbolismos que adornan la interpretación de la muerte. Al ser un pueblo lleno de tradiciones aparece, vagamente, el Día de Muertos en donde Eréndira permanece doliente junto a una tumba, su cara es de una persona que vive con sufrimiento, tal vez con la desdicha de algo “que se ha ido” y que ahora vela con aprensión (en ese momento Zirahuén se encuentra en la cárcel). También se presenta la abundancia de redes dentro de las tomas, como si de “atrapar” los momentos se tratase, se hace uso de un elemento que existe y se prolifera en una isla llena de pescadores. *Janitzio* es una obra en donde la muerte se “fabrica” de acuerdo a las adversidades que sufren los protagonistas; la presencia del extranjero como esa entidad extraña que modifica la estabilidad existente en el pueblo, la constante lucha que hay entre los pescadores y aquellos que buscan apoderarse de la práctica que les permita vivir y el acto de regalar la vida por el ser amado son circunstancias que orillan a los protagonistas a entablar un encuentro con su

propia muerte. En la película se muestra la dualidad que hay entre el existente auténtico (*Eigentlichkeit*) y el uno inauténtico (*Dasman*); según las ideas de Heidegger, existe la disposición afectiva, aquella del existente auténtico que no se deja llevar por los problemas que le aquejen desde fuera, esas personas saben que van a morir pero no indagan demasiado en el hecho, tienen decisión propia y se disponen a vivir de manera tranquila y tratan de hacer disfrutable la vida al saber su condición en el mundo de seres arrojados y finitos; en lado opuesto, se encuentra el *Dasman*, quien es la existencia inauténtica y no tiene elección propia en la vida porque se deja influenciar por los demás, es aquel que no le importa morir e ignora su posibilidad como existencia en el mundo, se niega como ser para la muerte. Si hubiera una relación de los conceptos anteriores Eréndira y Zirahuén bien podrían estar en camino a ser seres auténticos, ya que, ignoran sus tradiciones y la “moralidad” que se les ha impuesto para ser felices bajo sus propios términos; también, existe su nula importancia a morir, ya que su único disfrute en sus vidas es estar juntos y disfrutar cada momento. En lado opuesto se encuentra Manuel, el “extranjero”, a quien no le importa el disfrute auténtico de la vida e ignora su sentimiento de muerte todo por satisfacer sus necesidades sin importar a quien se lleve en su camino.

La muerte representada en *Janitzio* correspondería al enternecimiento de la muerte, su historia se basa en hechos llenos de “valentía y valor”, los protagonistas hacen sufrir a los espectadores por la adversidad que se padece para que el amor triunfe. Si existe inocencia en los hechos, preservación de los sentimientos hacia el ser amado y el sacrificio²⁶ como acto para la muerte entonces corresponde a *La dulce muerte*, puesto que, se entregan actos de moralidad a la muerte y se le confiere un impacto menor, visualmente hablando, pero con una resolución simbólica muy significativa que hace del espectador un testigo de lo dulce que significa morir. Ambas obras (*La diosa arrodillada* y *Janitzio*) comparten un elemento básico en común: el amor. Al tratarse de un sentimiento primario, ambas historias se diferencian según su contexto dramático (tanto histórico, social y económico), por una parte, existe una conversación trágica en la que se embauca a la muerte como aval de un deseo por la muerte en donde, al ver el final inminente, aparece el arrepentimiento, la culpa y la angustia, sobre esta última: “En la angustia ante la muerte el Dasein (ser-ahí) es llevado ante

²⁶ Éste como acto culminante de la historia donde se “aprecia” el valor del amor incluso si eso significa la muerte.

sí mismo como estando entregado a la posibilidad insuperable. El uno procura convertir esta angustia en miedo ante la llegada de un acontecimiento.” (Heidegger, s.f.:251), la *angustia* en los personajes de *La diosa arrodillada* se convierte en vulnerabilidad a la que no se está acostumbrado, la cuestión es que esa inseguridad es buscada por los mismos personajes, ante la incertidumbre aparece el fracaso y después de experimentar los tormentos en el pensamiento es como aparece a la muerte, esa misma que se muestra lenta y segura pero que es ya una inminencia cercana para los personajes. Dicha seguridad fatal es indudable para ambos protagonistas; del lado de Antonio Ituarte, la muerte se fija imperiosa por la culpa y el deseo, en lado opuesto, para Raquel Serrano la muerte llega porque no experimentará ya la vida que idealizó y que le faltó “vivir” con ese que se ha ido, en ésta se afirma la conexión ontológica de la angustia con el temor (aunque no exista únicamente esa conexión), tal vez Raquel ni siquiera se da cuenta de lo que está por venir, no viene por su mente una muerte anticipada por medio del suicidio viniendo de su marido, sin embargo sucede y no hay un estándar de regulación ante un hecho como el que presencié. La muerte representada en *La diosa arrodillada* se trata de una resolución a los tormentos existentes debido a la culpa que se adquiere por el deseo que se persiguió ciegamente. “Ser-culpable [*Schuldigsein*] tiene, también, la significación de “ser responsable de”, es decir, ser causa o ser autor de algo, o también “ser el que provoca” algo. En este sentido de “tener la culpa” de algo, se puede “ser culpable” sin “deberle” algo a otro o hacerse deudor suyo. Y al revés, se le puede deber algo a otro sin ser responsable de ello. Un tercero puede “contraer deudas” “por mí” ante otros.” (Heidegger, s.f.:276), siguiendo con lo anterior, en la primera obra ejemplificada el personaje adquiere una culpa que vuelve dominante en su pensamiento y al decidir terminar con su vida es cuando la actriz adquiere una “deuda” por la muerte de su amado. El contexto es diferente a *Janitzio*, en la obra de Gavaldón existe una vida social de ciudad con gente opulenta y sin necesidad de luchar ante las complicaciones que se presenten, pero los conflictos aparecen desde el interior, existe la lucha especulativa sobre el amor como pasión, deseo y entrega.

Janitzio, por su parte, se expone en un contexto más difícil, socialmente hablando, dado que la muerte empuja de acuerdo a las adversidades vivenciales que se presentan, aquí la lucha no está dentro de la mente, la batalla se personifica con las complicaciones sociales y económicas que puedan desgastar el sentimiento de perseverancia. El amor existe, pero es

de manera pura y real, no ha tenido un inicio tormentoso y mantiene a la pureza/fidelidad como estandarte. Sin embargo, la muerte aparece de a poco como *adversidad* y se manifiesta mediante peldaños que los personajes tienen que sobrepasar, al final, la vida se ve desgastada y culmina de manera humillante para rendirse ante el desastre. Cuando un cuerpo yace sin vida frente a la multitud sólo resta clamar por piedad, ¿cómo reaccionar ante el infortunio de la partida del ser amado que se ha sacrificado? ¿existe, también, una deuda que debe ser saldada?... no, no existe tal deuda, ni siquiera existe angustia, sólo hay un sentimiento de acompañamiento con el finado debido a que si coexiste un sacrificio entonces habrá una asociación en la muerte donde no se deja solo al amor que se ha ido. La película es una obra en las vísperas de la época de oro del cine mexicano que sucedió como antesala de la vasta producción cinematográfica que se pronunció en décadas posteriores; no se trata de contraponer ambos contextos en los que es personificada la muerte, más bien es una ejemplificación de pasajes diferentes de lo que significa la muerte.

Hasta ahora, la muerte se ha ejemplificado como un aspecto importante dentro de las películas, se intenta que los dos ejemplos tengan cabida en las películas donde la muerte aparece como factor determinante (o no) para una resolución o de acuerdo a las circunstancias en las que haya sido retratada, sea cual sea el objetivo con el que se haya presentado. Hablar sobre la muerte, o sobre el acto de morir, no debe ser una cuestión que tengamos que evitar; las personas debemos ser conscientes de ésta y conocer su existencia como un límite a las posibilidades, pero no aparece como enemiga, sólo es la terminación de un ciclo que se mostrará en algún momento. Fallecer es un acto irreversible, no hay vuelta atrás y tampoco existe un después, simplemente hay una cesación de las posibilidades del ser humano; morir, también, tiene una sola significación y referencia para quien muere, parece simple (pero no lo es) porque perecer sólo puede ser experimentado por quien se ha ido, nadie más puede tener experiencia mortal ajena, sólo el occiso. Tampoco se repite la muerte, sucede una vez para cada cual y después suele desaparecer entre los vivos. Ante esto, los individuos tienen posibilidades infinitas en la vida, cuestión que diferencia a la humanidad de los animales y las plantas, v.g. los animales nacieron animales y morirán siendo eso pero en el andar de su vida nunca aprenderán un idioma nuevo ni asistirán a la escuela, mismo caso con las plantas, estos entes están determinados a su condición naciente, mientras que las personas no porque se debaten entre miles de opciones a realizar en la vida;

lo anterior lo hace consciente a los seres de su condición como arrojados al futuro, es decir, seres conscientes de su propia muerte ya que existir significa ser para la muerte. Por tanto, las personas mueren cuando dejan de tener posibilidades de desarrollo, ya no existe la alternativa de ser en tal o cual cosa porque la muerte quita toda elección de poder ser. Lo anterior refiere a lo que Heidegger expuso sobre la muerte del Dasein (ser-ahí) y se apuntala como lo básico para hablar sobre la muerte en las películas expuestas.

Para finalizar, si se habla de *La dulce muerte*, se refiere al reblandecimiento de aquello que parece podrido, parece una opción inimaginable pero lo amargo suele tener su punto débil y deber ser (o parece ser) tratado de esta manera para mostrar la muerte sin tener un impacto visual totalmente gráfico y grotesco. La época de oro del cine mexicano no tuvo como característica ser enteramente explícita en los actos sobre la muerte, pero sí tenía una significación bastante potente en cuanto a representación. Se intenta decir que los sentimientos humanos juegan un papel primordial de la exhibición mortal en las pantallas, más puntualmente, el amor. Después de todo, ¿qué significa un acto humano si no se hace con amor? No quiere decir que el amor “mueva al mundo” pero sí puede enternecer a cualquiera. Si se esconde al afecto en un acto tan cruel como puede resultar la muerte, entonces el espectador podrá estar conmovido con lo que observe. No es exclusivo del cariño o la ternura el estar detrás de la muerte, también conlleva –o puede hacerlo- mediante actos de pasión, apego o de simple moralidad. Lo significativo, en este punto, es convertir lo impensable en posible y lo posible en inimaginable dado que la muerte resulta ser una opción y se opta por está como resolución o como exhibición en las obras audiovisuales (aunque no sólo en éstas). Se intenta que la muerte sea identificada como un elemento enriquecedor pero que, al mismo tiempo, se visualice como algo “dócil” para no chocar de “mala” manera con la sensibilidad del espectador.

Violencia y Moral

Siempre ha existido esa raíz que se mantiene buscando nuevos caminos para poder existir, nutrirse y sobresalir como un ramillete de flores hermosas pero venenosas, me refiero a la moral y todo aquello que de ésta se desprenda; se trata de aquello que va relacionado con las costumbres, con las maneras de actuar, pero lo más interesante aquí es lo que nace (y renace) de ella. Antes de continuar, ¿qué significa moral y qué relación tiene con las obras a tratar en este apartado?, aquí se irán desarticulando aquellas cuestiones (desde sus inicios) de lo que significa la moralidad para este estudio; pero, es necesario hacer una introducción que se valga en una fundamentación y no reluzca sólo por su ejemplificación; para comenzar, no se trata –ni es necesario- hacer únicamente mención de lo moral como algo poco benéfico para el pensamiento humano, tampoco es opción utilizar a la ofensa como arma y que mis palabras sustituyan al estudio que se pretende realizar como un desesperado ataque a las creencias personales de cada cual. Hablar de comportamiento humano y las opciones de éste en cuanto al bien y el mal dentro de una sociedad es un tema que preocupaba desde hace milenios, personajes como Aristóteles, Platón o Epicuro tenían a la ética como aspecto fundamental dentro de sus estudios filosóficos, siendo el primero el que contaba con una visión que servirá como punto de partida para este capítulo (aunque no como un autor para tomar en cuenta), el filósofo pensaba, entre otras cosas, que el bien debía ser generalizado para un mejor funcionamiento en la sociedad. Para Aristóteles existía una predisposición natal hacia la bondad por parte de las personas, es decir, éstas son buenas por antonomasia y los aspectos externos son los que pueden cohibir tal benevolencia. Caso contrario al pensador griego se encuentra Kant, quien encontraba una maldad en la naturaleza de los seres en el mundo y éstos deben ser suprimidos ante las leyes morales (*imperativo categórico*) para no transformar a la sociedad en algo incontrolable. Ante estas dos posturas nos damos cuenta de la diferencia que existe entre apostar por una teoría moral evocada hacia lo humano y, en diferente sentido, hacer uso de ciertas normas sociales para establecer un orden.

Ahora, los antecedentes mencionados sirven como acercamiento para este apartado; la ética tiene diferencias con la moral pero, en el mismo sentido, ambas tienen mucha similitud. Muchos podrán establecer una diferencia marcada y dar ciertos aspectos a una y

algunos otros a la opuesta, también, para muchos servirá el tener por sinónimo a ambas vertientes. Para André Comte-Sponville, existe una generalización en la moral y una individualización en la ética, por consecuente, existe una diferencia entre ética y moral. Yo comparto la postura del pensador francés teniendo por diferentes a ambos conceptos: la moral es un ejercicio en el que se inculca la manera de actuar en las personas y la ética como una práctica en la que existe la reflexión y autocrítica sobre las acciones realizadas en la sociedad. De acuerdo a lo escrito previamente es como se explicará lo consecuente en este episodio.

Comenzando con la moral, es esa conversación entre “el bien” y “el mal” donde ambas cuestiones ponen sus acuerdos sobre las mentes humanas, me refiero a que lo moral es aquello que ya se ha transmitido desde hace mucho tiempo y es la manera “correcta” de actuar como personas. Para ésta, “lo bueno” y “lo malo” es absoluto en la sociedad²⁷ y crea moldes perfectos que se hornean de acuerdo a ciertos estatutos y, como resultado, dan el buen funcionamiento dentro de cierto orden. En este sentido, la moral es imponente frente a la vida y se erige como única entre todo. Nadie puede negar que ver cómo descende de una montaña un sujeto con leyes plasmadas en piedras resulta ser algo digno de obedecer, además que si existe algo *divino* que ordene en dichas escrituras es una *carga moral* extra que hay a tomar en cuenta. Para la moral existen los deberes, esos que son necesarios de hacer y se aceptan como buen comportamiento en un entorno, ante ellos no debe existir cuestionamiento alguno porque desobedecer no desemboca en lo más importante: corresponder a la moralidad establecida significa ser premiado, ¿con qué?, con la inmortalidad del alma o el reconocimiento público de las acciones (de aquí frases como: “se merece el cielo”), no importa el premio, sino que aceptar una vida moral es digno de admirarse.

Pero no es menester el ser autoritario en el pensamiento sino compartir y/o explicar lo que de alguna manera antecede, acontece y propone la moral. Ante lo anterior es inevitable no enfocarse en el *cómo* de la moral, es decir, los mecanismos que emplean en los agentes para preservar sus intereses dado que éstos podrían impresionar a cualquiera o, incluso, aprovecharse de ellos. La idea tiene que ir más a fondo, como se dijo en un principio, lo que atañe a este capítulo es lo que se ve y no se cuestiona, pero existen las razones y los orígenes,

²⁷ Claro que cada sociedad se ajusta de acuerdo a sus normas morales; la moral es de acuerdo a los mayas y a los esquimales (por citar ejemplos) pero cada grupo actuará según sus percepciones sobre lo “bueno” y lo “malo”.

dicho de otra manera, el *qué* de la moral; de ahí la analogía de la raíz que nutre al ramillete de flores con la que comenzó este episodio. Dicho lo anterior, ¿qué impulsa a una persona a corresponder moralmente a la sociedad? ¿por qué no desprenderse de las creencias y “vivir” (de manera diferente) la vida? ¿por qué las personas empeñan sus energías en elegir a lo moral como trinchera para una vida?... Son preguntas que explicarían, tal vez de manera rasante, el *qué* de lo moral (los motivos de ésta).

Lo anterior va relacionado con lo que exponía Graciela Hierro en sus discursos éticos, algo llamado la *ética del interés* donde mencionaba que ésta correspondía a una teoría utilitaria ya que sustenta que la imparcialidad de los hechos se decreta de acuerdo a sus propios resultados, esto con el objetivo de impulsar el bien y alejarse del mal.²⁸ Ahora, de acuerdo con lo precedente, existen diversos factores que impulsan las reglas morales, pero no de manera tajante y meticulosa sino como una aproximación a éstas donde, desde luego, que se ven inmersas para conseguir resultados; *el factor económico* resulta ser el más conveniente para este escrito ya que, por medio de éste, se complacen las necesidades primarias y secundarias de las personas, mismas en donde figuran las creencias religiosas, políticas y científicas.²⁹ Los componentes mencionados anteriormente forman ideas morales que actúan conforme a sus propios intereses³⁰, dicho esto, las creencias morales definen la “rectitud” de los actos personales mediante reglas que “satisfacen” las creencias de las personas, es decir, “muestran” a la gente lo que “conocen” mediante una utilidad que acepte la humanidad. Así, los periodos vitales de los individuos se conforman de reglas que se aceptan y se toman como verdaderas para conocer el mundo.

También, es necesario mencionar (y siguiendo las ideas de Hierro), que en el placer se halla el factor medible de manera primordial para trazar lo que es “correcto” por medio de las reglas impuestas, sin embargo, no significa la totalidad de lo que es apropiado. La autora menciona: “...se entiende por placer la experiencia de lo deseable y esto es la felicidad y el bien.” (Hierro,1990:63), por tanto, las personas pueden desear el placer y evitar el dolor al volcar sus creencias a lo que se impone como reglas mediante la satisfacción de aquello que les provee del fin máximo: la felicidad. Si se explica de otro modo, los individuos se rodean

²⁸ Cfr. Graciela Hierro, *Ética y feminismo*, p. 53.

²⁹ *Ibid.*, 55-56 pp.

³⁰ *Ibid.*, p. 56.

de acuerdo a lo que se les impone como “correcto” y “verdadero”, acatando así una serie de normas que benefician a algunas instituciones morales que “proveen” de placer y felicidad a quienes las siguen, de lo contrario, habría un castigo; por eso, no es extraño que los ciudadanos encuentren su pertenencia en el mundo en el mismo sitio donde gocen de situaciones placenteras.

Apoiado en Comte-Sponville y Hierro es como me aventuraría a mencionar que la moral se construye y edifica en el mismo terreno del interés propio, no existe un más allá dentro de las concepciones morales dado que se ejemplifican como principio y límite de lo conocible. También, aunque resulte más arriesgado, se intenta explicar por qué el religioso es religioso y se aferra a sus creencias, de igual manera, por qué un hijo puede ser fiel y respetuoso a sus padres sin intervención alguna en sus mandatos; es cierto, conocer un “más allá” se ha vuelto más accesible pero no resulta extraño que oponerse a lo “correcto” siga pareciendo inhumano, las necesidades se siguen satisfaciendo y el placer continúa siendo abastecido por los límites. Cierta persona comentaba en alguna ocasión: “Los juegos están en todos lados y, si quieres divertirte, debes acatar las reglas... todos los juegos tienen reglas y si no las obedeces estás fuera”, no es de expertos el saber que (sin excepción) todos seguimos “las reglas del juego” para poder participar y obtener lo que deseamos, ahí se presenta el problema del “más allá de...”, ¿qué existe más allá de aquello que conozco y en lo que vivo? ¿acaso resulta mortal si se rechaza el placer otorgado y se acepta un “dolor” que haga girar la mirada hacia algo nuevo?... no es un crimen el “pertenecer” a algo, pero resulta más valioso (particularmente hablando) el no encontrar interés en el “bien” o en lo “correcto”, de acuerdo a ciertos preceptos, el placer personal.

En un sentido opuesto, se encuentra la ética, misma que se gesta de manera inmanente en cada persona y donde lo “bueno” y lo “malo” resultan en la relatividad de los actos. Existen muchos caminos y opciones a elegir, dicho de otro modo, las personas resultan tener infinidad de opciones para desarrollarse y actuar en la sociedad. Lo que importa es el camino que se decide caminar, expuesto de otra manera, el *cómo* guiarse por cierto sendero es lo realmente conveniente. Así, las acciones reflexivas para ser feliz y tener la satisfacción de hallar plenitud en lo que se convierta una sabiduría aplicable en la vida personal de quienes respiren bien podrían constituirse como requisitos para un placer degustable y consciente del entorno.

Aquí no se trata de recomendaciones sobre autoayuda o si se es feliz al dejar que la vida fluya, lo valioso radica en ser consciente sobre los actos mismos que suceden en una sociedad a través de una experiencia propia. Lo verdaderamente importante en las acciones no es lo que se dicte por externos, más bien existe una integridad personal de acuerdo al modo como se actúa siguiendo a las necesidades particulares. Es importante señalar las disyuntivas que colocan a ambos conceptos en los estudios de algunos –o muchos- porque existen opiniones divergentes de acuerdo a muchos aspectos, lo importante para mí no es una controversia que desemboque en disgustos o apelaciones, el estar a favor de cierta idea es algo personal y lo descrito hasta ahora ayudará a una descripción de los conceptos aplicables a las obras a continuación.

En este momento surge la interrogante: violencia y moral... ¿qué relación tienen ambos conceptos con la época de oro?... personalmente considero a la moral como algo adictivo y destructivo al mismo tiempo, pareciera ser un refugio para quienes tienen inconveniente con vivir. Se asemeja a consumir diariamente ese producto nocivo para la salud pero con un sabor que crea adicción y se disfruta, la moral se sirve de los *valores morales* y éstos resultan ser las reglas para un mejor funcionamiento de lo impuesto por algunas *instituciones morales*, sobre éstas, existen demasiadas y se encuentran en cada esquina como sucursales de lo que es “bueno” y “malo” en donde figuran la iglesia, la familia, el gobierno, etcétera, es decir, lo que establecen las leyes y/o valores morales; tampoco es que sean completamente retrogradadas pero, a través de éstas, se podría germinar el sentimiento violento cuando lo “universal” cuida sus intereses (cuestión que se trataba anteriormente con Graciela Hierro).

La importancia en este punto es encontrar la relación entre la moral y la violencia pero, ¿cómo nace esta relación?, de acuerdo a lo antes mencionado es el temor lo que se gesta como principio de la moral violenta, además de que la moral provee de insumos ideológicos a las personas en los que éstas se consideran realizados y “felices”; no existen las mentiras aquí, todos temen o han sentido el pavor y la angustia hacia algo o alguien, no es necesario explicar lo que es sentir miedo en alguna situación; se trata de algo primario, de algo nato y que (en ocasiones) requiere de alguna elección. Algunos filósofos como Kierkegaard ya

habían señalado en el tema al darse cuenta que la angustia se encuentra anterior al pecado³¹, cuestión que aproxima ya a lo pretendido en este capítulo. En un sentido estricto, tener miedo correspondería a las opciones humanas de retenerse en el mundo como persona semejante a los demás, dicho esto, a través del miedo es como se escribe en la experiencia de lo que se puede (incluso debe) hacerse. Parece entonces que muchos se han aprovechado de esta idea y se han plasmado como una fábrica del temor hacia estos, se transforman los sentimientos humanos más elementales en armas peligrosas para conseguir ciertos objetivos, lo que intento señalar es que las instituciones morales se aprovechan de lo primordial en las personas para ofrecerles protección, seguridad y, sobre todo, mantenerlos ocupados en su angustia por no desobedecer.

Ahora, para atender lo que nos ocupa, Salvador Elizondo en 1961 escribió “Moral, sexual y moraleja”, artículo donde desfragmentaba lo que para él significaba el cine mexicano hasta ese entonces: un cine de moraleja. La relación entre estas líneas y lo escrito por Elizondo parece ceñir en lo que propuso en su escrito. En su texto menciona:

La moral [...] no es sino el recuento de dos actitudes perfectamente definidas: la del hombre ante sus semejantes y la del hombre ante la mujer (o viceversa). Cuando este recuento se vuelve exégesis, interpretación, la moral se convierte en sociología, y cuando se generaliza para dar una lección no es sino moraleja. [...] El cine mexicano, salvo algunas excepciones, ha sido desde sus orígenes, y con un irritante recrudecimiento en los últimos años, un cine de moraleja, y lo que es peor, un cine de moraleja condenatoria, es decir, un cine que desconoce. (Elizondo, 1961:4)

El escritor no se equivocaba y tampoco escatimaba en la crítica para ser objetivo en lo que había sido, hasta ese entonces, el cine mexicano. La relación entre la violencia y la moral en cuanto a la época de oro es que se caracterizó por satisfacer al público que asistía a las salas todos los fines de semana con propuestas, es decir, un *cine propositivo* en cuanto a maneras de actuar era lo que tenía éxito. La moral que se proyectaba condenaba los hechos y, como también lo dijo Elizondo, se basaba en un sistema simple donde “el que la hacía, la pagaba”. No es un elemento representado en algunas producciones cinematográficas, sino que México se inundó en una marea llena de sentimentalismo y moralidad en el celuloide. Hay que tomar en cuenta que el melodrama era uno de los géneros más producidos y adquiridos, por lo tanto, no podía pasar desapercibido por la mayoría. Se trata (o trataba) de

³¹ V. Søren Kierkegaard, *El concepto de angustia*.

que una persona se percatara de la moraleja en la película y así pudiera darse cuenta de sus acciones en la sociedad, parece un plan perfecto, y funcionó sin lugar a dudas. El recelo de este capítulo se basa en la detección de la violencia mediante esa moraleja representada. Hay que tomar en cuenta lo que, hasta este momento, se expone, pero resulta ser más divertido (y menos aburrido) si se expone mediante ejemplos que cualquiera pueda verificar (o rechazar); por citar algunas obras, están: *Me ha besado un hombre* (Dir. Julián Soler, 1944), *Angelitos negros* (Dir. Joselito Rodríguez, 1948), *Nosotros los pobres* (Dir. Ismael Rodríguez, 1948), *Tu hijo debe nacer* (Dir. Alejandro Galindo, 1958) y un largo etcétera. La cuestión de la moral y su hija, la moraleja, es que ambas tienen un desenlace en el simple hecho de ofrecer una lección sobre la vida, acciones que necesitan ser condenadas por no ajustarse a las normas establecidas, consecuencias que se justifican por no estar dentro de lo considerado “normal” o “bueno” en los filmes.

A propósito de esto último, Lauro Zavala³² en su ensayo *La representación de la violencia en el cine de ficción* habla sobre los gradientes de la amplitud estilística de la violencia, dentro de éste, distingue tres estrategias en la conversación que existe entre audiencia y violencia. Basado en Stephen Price³³ sugiere tres estilos de violencia, siendo el primero el que coincide con este apartado, se trata de la *violencia funcional*. Según Zavala, se describe así:

...propia del cine de géneros (del melodrama familiarista a la ciencia ficción), donde existe una justificación narrativa para su presencia, es decir, donde la violencia responde a una lógica causal; este tipo de violencia fue el dominante desde la posguerra hasta mediados de los años sesenta, y se distingue por una *baja amplitud estilística*. (Zavala, 2012:2,3)

Sucede así, la época de oro no contiene grandes muestras explícitas, o totalmente gráficas, sobre un tipo de violencia que pueda “traumar” al público. Tal vez resulte decepcionante para algunas personas el hecho de que no existen desmembramientos desesperados de cuerpos despavoridos, tampoco hay albercas llenas de sangre o muestras evidentes en contra de la humanidad de alguien, nada de lo anterior ocurre. El cine mexicano comenzó a explorar terrenos, visualmente, más violentos después de la década de los años

³³ (1955) Crítico, historiador y teórico de cine. Escribió, entre algunas otras, *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema. 1930 – 1968*.

sesenta; desde entonces, la violencia ha ido subiendo de “tono” y se representa de manera distinta, no obstante, esto es tema de otros estudios en los que no se profundizará por ahora. En la época de oro (como se mencionó en líneas anteriores según Lauro Zavala) los actos violentos corresponden a una *lógica causal*, que significa un sistema de causa y efecto, es decir, los malos actos reciben malas consecuencias, cuestión que mantiene cierta concordancia con lo que antes mencionaba Salvador Elizondo. Tal vez se muestren armas de fuego pero a simple vista los disparos se visualizan como simples “petardos” y esos inofensivos explosivos no suelen mostrarse como impactan en alguien, al decir esto me refiero a la poca inversión (mas no mala) en la destrucción física y psicológica de los intérpretes en la pantalla.

Al ser de muy baja intensidad, la violencia se disfraza de simbolismos que corresponden a una moralidad propia de la sociedad en la que se establecieron. Esa moral que tanto disfruto criticar, pero a la que le conservo un gran cariño por haber producido algunas cosas bellas en el arte, no quiere decir esto que tenga por ignorante a la sociedad mexicana de principios del siglo veinte, no es el caso, sólo me refiero a lo visible de las costumbres impuestas incluso en el cine nacional. Prueba de lo anterior, se encuentran grandes ejemplos que convergen en lo que se intenta explicar hasta ahora, esto es, la violencia representada teniendo como motor a la moralidad de las personas. Ha llegado el momento de una pequeña recapitulación que nos trajo hasta este punto; en primera instancia, creo necesaria la separación entre ética y moral, teniendo a la primera como un ejercicio personal y reflexivo en la actuación de las personas en su rol social, por otra parte, la moral intenta ser única en cuanto a maneras de relacionarse y actuar en una sociedad. También, y tal vez más importante, las personas se ven provistas de sus necesidades primordiales en cuanto a placer y felicidad a través de la moral que les proyecta un mundo conocible y del que se sienten parte. La violencia en la época de oro del cine mexicano se adhiere a sus principios morales y no suele jactarse de ser visible en la pantalla como algo escandaloso, más bien, se trata de un sistema de diversificados símbolos que se unen para dar sentido a una arraigada costumbre que puede (o podría) atentar contra la libertad de las personas.

Ha llegado, como si de una obra de teatro se tratase, el primer acto; *La ausente* es una obra dirigida por Julio Bracho en 1952, el guion fue escrito por el mismo director basado en

la historia homónima de Neftalí Beltrán³⁴. Protagonizada por Rosita Quintana y Arturo de Córdova se trata de una película que intenta llenar de coraje al espectador, por decirlo de alguna manera, ya que tiene la representación perfecta de una lucha de poderes en el protagonista Jorge de la Cueva (Arturo de Córdova) quien recientemente ha perdido a su esposa en un accidente automovilístico. Así es, lo importante a recalcar de esta película, que sirva de ayuda para este estudio, se centra en el protagonista y su vida. Aquí se introduce el primer término, *las fuerzas atrayentes*; se identifican con este nombre debido a la fuerza de atracción que ejerce cada “polo” hacia el histrión principal, como si se estuviese hablando de magnetismo, las fuerzas ejercen presión e influyen en la vida y, sobre todo, en la libertad de quien se ve “afectado” por los comportamientos de dichas fortalezas. Debido a la pérdida del protagonista en la película, éste se ve envuelto en un caos sentimental entre el recuerdo de su fallecida esposa y la nueva institutriz, ésta llega (en primera instancia) únicamente para encargarse de la educación de la hija del estelar. *Las fuerzas atrayentes* se hacen presentes desde el primer momento que Mónica (Rosita Quintana) toca la puerta de Jorge, su llegada es un suspiro de deseo mezclado con anhelo, aunque sin temor a errar, no es propiamente hacia el personaje que interpreta Rosita Quintana, se debe más bien a las ganas de “vivir” por parte del actor principal.

Pero, aquí habré de detenerme, ¿cuál es la fuerza opuesta de Mónica si la difunta esposa ya ha perecido?... La hermana de ésta última, Magdalena, interpretada por María Douglas. Ésta se muestra agresiva, tensa, posesiva, celosa y todos aquellos calificativos que se le dan a alguien que “defiende lo suyo” a toda costa. Mónica es todo lo contrario: es dulce, sumisa, cariñosa, paciente y todos aquellos calificativos que obtiene una “buena mujer”. Son personalidades completamente diferentes, no existe duda de ello, y baten al intermediario en un caos interminable en el que nadie “quisiera” vivir; por un lado, se encuentra esa costumbre heredada por parte de su fallecida consorte y todo lo que eso incluye: ser “fiel” al recuerdo, la hermana, la hija, la responsabilidad, el recuerdo, etc.; y, por otro lado, se encuentra eso venidero que promete ser diferente, aquello que le “devolverá” la vida y lo “hará” feliz de nuevo. De esto anterior se explica el que la película centre la moralidad en el personaje

³⁴ (1916-1996) Poeta, dramaturgo y diplomático mexicano. Perteneciente del grupo literario *Taller* que reunió a diversos estudiosos mexicanos como Octavio Paz, Efraín Huerta, etc. Escribió historias para cine tales como *La ausente*, *La red* y *¡Ay qué tiempos señor Don Simón!*, por citar algunas.

principal, es él el receptor y el que decide, así es como las fuerzas atrayentes crean un campo que se atrae y repela en un mismo sentido. Jorge afecta y, de igual manera, sufre de por las situaciones, es quien sufre, quien se ve en una disyuntiva y el que tendrá que tomar la decisión más importante: condecorar los sentimientos a la costumbre o decidir ser feliz, tal vez parece una decisión no muy difícil de tomar, pero (al más puro estilo del melodrama mexicano) ha de existir la pantomima de una historia de la época de oro.

Aquí se ajustan apenas los engranes de la maquinaria que hará funcionar más adelante al monstruo que se pretende develar. Los elementos principales ya están dados, tres personajes influyentes e influenciados: Jorge, Mónica y Magdalena (aunque de ésta última se debe recalcar que representa la tradición, cosa que abordaré más adelante). Anteriormente se mencionó a los simbolismos que existían para representar la violencia, estos pueden significar millones de palabras y tienden a ser un “parteaguas” al momento en el que se presentan –al menos en esta película-. Los simbolismos presentados en *La Ausente* son puramente morales y representan, casi siempre, un desafío para el protagonista. Con lo anterior me refiero a que la violencia moral representada a través de símbolos aparece como una carga que significa una adversidad más para la historia, se construye mediante una relación entre justificación y penitencia, es decir, la moral aparece como fundamentación del castigo que “podría haber si...”. A este tipo de elementos los llamaré *pequeños escarmientos*, éstos pueden apreciarse como *props*³⁵, diálogos, música, movimientos de cámara, etc. A estos *pequeños escarmientos* les corresponde una atención especial debido a la importancia que le dan a los momentos. En primera instancia, Magdalena siempre viste de negro, representando al luto que “aún le tiene” a su hermana muerta, con esto se muestra el arraigo que existe por parte del personaje hacia la costumbre de guardar luto y no “mirar hacia otro lado” que no sea el del arrepentimiento y la tristeza; permanecer en duelo significa todo para Magdalena porque así da motivos para que Jorge no quiera otra cosa y se auxilie en su tristeza, con su “familia”.

Siguiendo con la ejemplificación del concepto anterior, la familia es un aspecto importante dado que mantienen diálogos como: “Cada objeto, tiene un recuerdo de mi hija”,

³⁵ Un *prop* es cualquier cosa que se utiliza en las producciones audiovisuales que tiene interacción con los protagonistas. V.g. una pistola que es disparada, un libro que leen los protagonistas, etc.

menciona el padre de la fallecida; "...para Jorge como para todos nosotros, el recuerdo de Isabel (la occisa) quedará vivo por mucho tiempo en esta casa", dice Magdalena; "Isabel se lo merecía todo y tú la querías tanto", la madre de Isabel refiriéndose a Jorge... así como los anteriores, existen varios más que la familia de la ya perecida mantiene constantemente durante la película, otra cuestión relevante a mencionar, los padres de Isabel también visten siempre de negro. Los diálogos ejemplificados sirven de "amenaza" (por decirlo de alguna manera) para Jorge, a quien parecen advertirle de una especie de "castigo" si el histrión decide olvidar a su "amada". Ahondado a la idea expresada hasta ahora, los vestidos fungen un desempeño primordial, tanto así que ellos aparecen en "ataques" de rebeldía en la historia; existen dos momentos cruciales con relación a lo anterior, el primero es casi a la mitad de la película cuando a Mónica repentinamente le llega un vestido negro de noche bastante elegante que resulta ser un "regalo" de Jorge, cuando éste la mira con el vestido puesto decide enloquecer y gritarle sin compasión a la joven para que se despoje inmediatamente de la prenda; hay que recordar un aspecto importante, Mónica representa la "frescura", la novedad y el que ella adquiera (sin saberlo) aquello que simboliza al pasado, la costumbre, significa un arrebató de ira para el estelar dado que ella no debe pertenecer al pasado, sino al presente; ella lo debe salvar y no arraigar.

El segundo momento se da al momento que el centro construido en memoria de Isabel se va a inaugurar; a la protagonista se le pide que vista de negro para "honrar" el recuerdo de quien ya se fue. Ante la situación anterior, Isabel, decide usar un vestido blanco con lunares negros, es decir, totalmente lo contrario al acto protocolario; naturalmente, la escena continúa con más acciones pero no es menester el contar la película, la cuestión importante sobre los *pequeños escarmientos* es esa mínima condena que gritan los elementos ya sea para un lado o para otro, no importa, siempre dejarán en debate interno al personaje principal. Ante los elementos mencionados en párrafos anteriores se desprende la síntesis de ambos, antes de pasar con los siguientes aspectos a analizar; las *fuerzas atrayentes* tienen como maquillaje a los *pequeños escarmientos*, visto de otro modo, es una guerra en donde cada bando tiene sus armas y ninguno debe claudicar. No se trata exclusivamente de una lucha entre el bien y el mal, vaya, no significa que necesariamente deben existir los opuestos, es importante identificar que puede suceder una lucha de fuerzas entre elementos de la misma índole, en este caso, existe la lucha de opuestos (claro está). La violencia moral simbolizada tiene por

objetivo “chantajear” (si se desea llamar así) a un “objetivo” en común, dado que, lo que se encuentra ya aclimatado a cierta costumbre va a “luchar” ante un cambio y no permitirá el cambio de los agentes ante cualquier amenaza.

Un cambio puede significar reflexión, autonomía y felicidad; en la obra antes expuesta se mantiene la expresión de una institución moral muy relevante: la familia. Misma que intenta mostrarse como única y absoluta entre los ideales de todos; el abanderamiento en una persona difunta se convierte en la amenaza principal para poder permanecer en el lugar en el que quieren estar. Si se hiciera una analogía bien podría tratarse de un gato con pulgas, el animal intentará rascarse y quitárselas, pero ellas seguirán aferradas a lo único que creen tener. Así, se encuentra un punto crítico en lo que fue la época de oro y, volviendo a Elizondo, se refleja así: “La justificación es el principio activo de esa antítesis condena-justificación. Hasta ahora nuestro cine, tal vez por inexperiencia, pero tal vez también por cobardía, no se ha planteado ningún problema inherente a la solidaridad.” (Elizondo, 1961:4), menciona un aspecto importante y del que tenemos un esbozo en la película hasta ahora vista: la solidaridad. Esta noción no es moral, o sea que viene de cualquier persona por convicción propia; siguiendo a Comte-Sponville:

La solidaridad es una situación de hecho antes que un deber, y un estado de ánimo (que se siente o no) antes que una virtud o un valor. La situación de hecho queda clara por la etimología: ser solidario es pertenecer a un conjunto *in solido*, como se decía en latín, es decir “para el todo” [...] un cuerpo sólido es aquel cuyas partes están enlazadas entre sí [...] de manera que lo acaecido en una sucede, o repercute, en otra. (Comte-Sponville, 2013:92)

La solidaridad no viene sola, es decir, es dependiente y se trata de un estado de ánimo que está conectada con otros aspectos. Más adelante el mismo Comte-Sponville menciona: “...en la solidaridad subjetiva, la victoria de unos es la victoria de los demás o recíprocamente...” (Comte-Sponville, 2013:92), no hay entonces una disolución del interés al ser solidario dado que existe un triunfo con alguien, o algunos, más. Por ahora ese término será sustituido por la *generosidad*, ante este se menciona con el mismo autor: “...la generosidad es más subjetiva, más singular, más afectiva, más espontánea [...] no actúa en función de tal o cual texto, de tal o cual ley, sino más allá de todo texto, más allá de toda ley...” (Comte-Sponville, 2013:91), con lo anterior se refiere a un sentimiento en el que, coloquialmente dicho, “se da algo sin recibir nada a cambio”; se trata de una cuestión donde

no existe la ambivalencia, no hay conformidad en los términos y, a raíz de esto, se analizará otro elemento, *generosidad propia*.

Dentro de la película existen dos elementos con *generosidad propia*, me refiero a Cecilia (Andrea Palma) y Rosita (interpretado por una Angélica María siendo apenas una niña); a propósito de Cecilia, su personaje se refiere más a una *sidekick*³⁶ aunque será otra característica la que salga a relucir de su actuación. Tal vez decir que Rosita sea una persona consciente dentro de la película sea una exageración, pero lo importante en su personaje, al menos para este episodio, es lo que simboliza. La niña no tiene maldad en sí, tampoco cuenta con un objetivo causal dentro de la historia, pero sí representa la ternura y una posibilidad para que las nuevas cosas entren en función. Ésta involucra a Mónica en la historia dado que “necesita” una institutriz (como si de verdad necesitara eso), a pesar de que su padre está con ella, éste parece estar más ocupado en otras cosas y eso provoca la presencia en la vida –casi inamovible- de la que será la “perdición” del protagonista. Rosita es apenas una criatura, pero su simple presencia refleja ya la disposición de su padre y su posible madrastra en seguir adelante, es decir, la niña les “regala” la posibilidad de estar juntos sin esperar un beneficio (en ese sentido Rosita sería buena kantiana al no esperar ganancia alguna), no pone condiciones a nadie puesto que lo que hace es dictado según su corazón y eso la convierte en alguien generosa para la situación. Contraria a ella, al menos físicamente, se encuentra Cecilia quien alienta y exhorta a los protagonistas a no caer en las provocaciones, esa misma que deambula en las decisiones pero con un amor propio y con único interés de ayudar, sólo eso. Ella es quien aconseja a Mónica a no hacerse “justicia” frente a la familia de la ya desaparecida esposa de Jorge, también, actúa como calma de este último al estar al pendiente y aconsejar sobre las situaciones; se trata de una aliada que permanece de principio a fin y no juzga ante las decisiones de los intérpretes. Ambas partes corresponden a una generosidad, misma que mencionaba Elizondo como solidaridad y algo falto dentro del cine mexicano, tal vez no figure como una característica principal de la película pero, lo que debe relucir en estas últimas letras, es el antídoto a la violencia.

³⁶ Dentro del guion, un *sidekick* es el personaje que está al lado de los estelares y representa un apoyo para éstos. Como su nombre en inglés lo indica, es el que está al lado y le da una “patadita” al protagonista para animarlo. V. Syd Field, *El manual del guionista*.

Se observa que el veneno que se dispersa en diálogos, *props* y otros elementos, representando algo que debería relucir como ínfimo, pero no es así. Hablando de veneno, resultaría satisfactorio para el sadismo ver cómo surge efecto el mortal líquido; éste que va lenta –o rápidamente- consumiéndolo cada tejido, cada célula de sangre, en otras palabras: consume a las personas poco a poco. Ahí es donde se encuentra el personaje de Magdalena en la película al convertirse en esa cuestión que pretende mantener agonizando a su “víctima”. Ésta tiene, quizás, el personaje más significativo –hablando exclusivamente de lo que atañe a este capítulo- en la película, su personaje incumbe al término: *violencia obstinada*, puesto que, se ocupa de dar “patadas de ahogado” para no perder su objetivo. En el filme, Magdalena se aferra a Jorge (al más puro estilo de melodrama mexicano) porque siempre estuvo enamorada de él, es un juego interminable donde un agente no correspondido mantiene sus esperanzas mediante acciones crispadas hacia otro individuo. El personaje en cuestión se atrinchera en la casa del personaje principal “manteniendo a raya” a las amenazas que se puedan presentar; la *violencia obstinada*, en este caso, violenta incesantemente mediante simbolismos que no permitan una fuga de sentimientos que no le beneficien, lo importante es conseguir mayor posesión sin soltar lo ya obtenido.

La violencia en esta obra se presenta en cada encuadre, en cada escena, en cada desafío filmado; los obstáculos presentados según el personaje corresponden a una violencia gestada desde la moral, de ahí que se mencionara sobre los corajes del espectador y es que, ¿cómo no hacerlo?, un hecho propio de “condenar” podría ser el atentar contra la libertad y la vida, no obstante, la idea de hacerlo llevaría a una contradicción lógica donde defender el ejercicio de la reflexión no debe coaccionar las libertades de los demás, por más podredumbre que traigan estas. *La ausente* es una película que no pasa desapercibida, lo moral se disfraza pero aun así puede ser detectado, cabe señalar que en la película no se levanta un dedo para lastimar a nadie porque los ataques se disfrazan y resultan ser precisos. ¿Qué pasa entonces cuando la violencia llega a límites todavía más denigrantes y severos? Al igual que en *La dulce muerte*, la ambivalencia de contextos podría ser necesaria y para eso no se reflejará más en un melodrama social urbano, sino rural.

María Candelaria (Xochimilco) es quizá una de las películas más conocidas en el país, admiradas en el extranjero y estudiadas del cine mexicano. Dirigida por Emilio “*indio*” Fernández en 1943, la película se desarrolla en Xochimilco a principios del siglo XX y retrata un sentimiento (encarnado por los actores principales) indigenista sobre lo torturante que es “vivir” en un entorno olvidado por “los de arriba”, sonará bastante fantasioso y un poco ridículo, pero –a ojos de muchos- la película en realidad es un reflejo de lo que sucedía en el México de 1900-1910. Hay que mencionar que se trata de una obra que cuenta con infinidad de material para estudiar, leer, saber y conocer sobre la historia y sus protagonistas; desde García Riera hasta Carlos Monsiváis (pasando por una multitud de críticos y eruditos del cine nacional) es una película que no pasa, para nada, desapercibida en los estantes fílmicos de México. Haciendo un breve recorrido sobre lo que rodea a esta cinta, antes de emplear lo que interesa sobre el filme, se encuentran opiniones y análisis que ayudarán a este apartado. Ayala Blanco menciona sobre la cinta:

Se imponen internacionalmente los espesos bigotes de Pedro Armendáriz y las delicadas trenzas de la segunda edición de Dolores del Río. La célebre obra clásica del cine mexicano a nivel universal, vista con la perspectiva del tiempo ha menguado muy poco en su lirismo, pero muestra sus estrechos límites. Permanece aún como una cinta fresca e ingenua. Los sauces, los canales y las casas de palma de Xochimilco conservan su belleza bastante menos solemne que la de las películas siguientes de Fernández y Figueroa. El trágico romance de dos indígenas, marcado por la fatalidad de vender las flores de la chinampa, bogar en la barca a la luz de la luna y desafiar la crueldad pastosa de Miguel Inclán, consiguió desprender del sentimentalismo de Fernández una sutileza y una fluidez narrativa tal vez únicas en su obra. Sin embargo, la explotación del film se dirigía más a la fotogenia que al momento histórico-social. Poco importaba: el cine mexicano había conformado el arquetipo prácticamente insuperable que estaba destinado a bloquear una vía de acceso al tema de las comunidades indígenas. (Ayala, 2017:167)

La cinta del *indio* compartió con la gloria un espacio especial en sus años mozos, dado que, fue reconocida nacional e internacionalmente; Por donde se le vea, se trató de una producción majestuosa, y no es una adulación, ya que tuvo una inmensa producción para ser realizada.

El *indio* se reveló, de hecho, con Flor silvestre y María Candelaria, las dos primeras películas que reunieron un equipo de lujo formado por él mismo, el fotógrafo Gabriel Figueroa, el argumentista Mauricio Magdaleno y los intérpretes Dolores del Río, importada de Hollywood, y Pedro Armendáriz. (García, 1993:8)

¿Por qué tanto éxito de *María Candelaria*? Al saber que fue vanagloriada en Cannes y recibió comentarios positivos de la crítica “especializada” y la gente que fue a verla en las salas, se encuentran (tal vez) varios motivos de su grandiosa aprobación. Una vez más (siempre lo hará) el contexto se manifiesta en la cinta y todo lo que aconteció de ella. Dolores del Río fue piropada, el trabajo de Figueroa no cesaba de tildarse como “grandioso” y Fernández contaba ya con una aprobación como cineasta completo en el cine mexicano³⁷. Existen varios factores, Julia Tuñón explica:

El punto toca esa tensión entre ser local y acceder a lo universal, y la tan sólo aparente contradicción parece superarse con el nacionalismo que se avala en el exterior: desde el lugar del “otro” cobra sentido el valor de “lo propio” ... (Tuñón, 2010:94)

Lo extranjero hizo darse cuenta al cine mexicano “de lo que tenía”. También, el gusto popular “clasesmediero” se veía favorecido al verse adecuado a las obras, el público exigía y ante esto sólo se podía dar eso que tanto pedían (claro que eso significaba mucho dinero en ganancias)³⁸. Tampoco se escapa el filme de haber sido engranado como una maquinaria cursi y dispuesta a hacer llorar al público (cosa curiosa ya que Emilio Fernández era todo lo contrario a estas características); mucho menos se equivoca al pretender un aproximado de representación sobre el indigenismo en México, digámoslo así, no se le puede reprochar a la época de oro de no haberlo intentado, de no haberse atrevido y (mucho menos) de no haber producido y figurar entre las mejores empresas filmográficas en el mundo.

Dicho todo lo anterior, es momento de indagar en lo que se pretende trabajar sobre la película. Según lo establecido a principios de este capítulo, no es difícil adivinar la manera de analizar a *María Candelaria*, a través de su excesiva carga moral representada por diversos aspectos a discutir. En primera instancia, se debe mencionar que no se abordará el tema histórico-social (al menos no como el aspecto principal), no obstante, se le dará lugar a lo crítico sobre la costumbre arraigada que se muestra en determinadas secuencias de la cinta. Lo anterior se hará bajo un estatuto: la violencia moral es admisible y de libre ejecución,

³⁷Cfr. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Tomo III*, 8-9 pp.

³⁸ Mencionaba García Riera que una adecuación del cine mexicano al gusto popular se dio cuando los espectadores se “encontraban” en la pantalla con sus costumbres y sus vidas “populacheras” que existían en el país, así, la gente prefería “verse” en pantalla que adecuarse a aspectos sociales europeos representados en la pantalla. Cfr., Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Tomo III*, p.7

dado que, lo importante radica en establecer una creencia unívoca que permee en las personas como normal; partiendo de una violencia que nace de la lucha de preservación de la costumbre hasta llegar a límites inimaginables, es decir, la violencia que no encuentra una demarcación a ser pensada o ser dicha, sino que se encamina a ser expresada vivazmente por las armas (ya sean corpóreas, blancas, de fuego, etc.).

María Candelaria (Dolores del Río) y Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz) se presentan en la película con exagerada acentuación sobre el “tiple” que se utiliza en las comunidades rurales, ambos están enamorados y viven aislados entre los canales de Xochimilco. La joven pareja cree en su amor y sólo desean casarse pero existe un pequeño, gran, problema: la joven resulta ser la escoria de la sociedad por un crimen imperdonable, se trata de esos crímenes que no se quitan ni con la gracia de miles de dioses... ser hija de una prostituta. Así es, no existe cosa más displicente en el mundo (para los habitantes del pueblo) que haber nacido de una mujer impía y maldita. No toma mucho tiempo en la historia para que la audiencia se dé cuenta que la joven no es bienvenida por los lugareños; el guardián aparece en ese momento: su amado Lorenzo Rafael, quien la defiende en ese momento y daría su vida por ella (este último aspecto a tomar en cuenta).

Por más burdo que se lea, la negación de la protagonista corresponde a una falta garrafal auspiciada por la moral, ésta se forma por emisarios “fieles” que actúan como un ridículo “ejército” que “cierra filas” ante cualquier amenaza. Curioso es que María Candelaria no utilice rebozo para remar en su balsa, también, curioso es que las flores que pretenda vender sean blancas, ante tal señal de sometimiento... ¿por qué entonces actuar tan violentamente hacia ella?, es decir, si ya se cuenta con la negación humana de la estelar por parte de los habitantes del pueblo... ¿qué necesidad hay de machacar, aún más, las ilusiones de alguien? ¿es acaso que herir de muerte al “monstruo” no es suficiente porque lo que importa, en realidad, es pulverizar todo hasta reducirlo a cenizas?... y no, no es que aquí se esté tratando de filosofar sobre los derechos que “poseen” las personas, tampoco se refieren estas líneas a puntualizar en la libertad necesaria de cada cual; lo importante es divagar sobre la violencia ejercida por la moralidad que, parece ser, prioriza en sus medios. Si una sonrisa se diluye lenta y tajantemente, eso significa una batalla ganada para los detractores.

La necesidad de los pobladores del lugar corresponde a la *violencia denigrante*, esa que no se conforma con existir porque siempre ha de seguir buscando atacar sin piedad. Una mamba negra no se conforma con morder una vez, no es una serpiente que ataque y se aleje, dado que, lo hará repentinas veces y en cada ataque inyectará un veneno bastante poderoso; así como el reptil, la *violencia detractora* ataca a consciencia de la inconsciencia, por desesperación, por sentirse acorralada pero, sobre todo, sin piedad ya que no le interesa el daño sino la aniquilación, no obstante, se fraccionará en distinta medida cada vez porque, dato curioso, destruir en repetidas ocasiones no significa que se hará de manera prolongada, al contrario, se trata de que la víctima desfallezca lo más rápido posible para acabar con el problema y que permanezca la “tranquilidad”. En el filme sucede algo similar, María Candelaria se encuentra acosada por los conciudadanos del pequeño pueblo, ocurren incesantes ataques siempre que esta los “busca”, uno tras otro hasta verla caer, y si es pronto mejor; un ejemplo claro de este concepto es Lupe Inclán, que personifica a una chismosa y conservadora mujer que se deja llevar por lo que ve y escucha, sus acciones resultan seguir a lo que piensan los demás al acusar, hostigar y difamar a la estelar; se manifiesta con frases como: “su mamá es de esas”, “sí, ora que no está el señor cura, hay que echarla juera”, “...la santísima virgen de Guadalupe, María Candelaria... ¡encuerada!”, entre otras frases.

Para la *violencia denigrante* existen los momentos y la graduación; los primeros significan un parteaguas en la historia para presentarse, y hacer uso, de una autoridad autoimpuesta, la violencia que denigra se erige en momentos de ridiculez y pena, cuando el olvido se convierte en recuerdo y cuando lo fácil resulta ser difícil es como se presenta el momento de actuar, no importa la hora o el lugar sino la exactitud con la que cada personaje cumpla su rol despreciativo hacia la o el intérprete principal. Lo que sucede con María Candelaria es una obligación en cuanto a momentos porque necesita de éstos para estar en su entorno y no, no es que las circunstancias la obliguen a salir de su “guarida” porque las ocasiones son elegidas con exactitud; se traduce de distintas maneras, los lugareños deciden el momento exacto para humillarla, para detenerla y/o transgredir su integridad porque, se recordará que, las ofensas irán creciendo conforme se aproxime “una amenaza”. Por esa razón se le detuvo cuando estuvo a punto de llegar al pueblo para vender sus flores, por esa razón se le corrió del atrio de la iglesia y distintas situaciones más que muestran como se ha elegido el momento en particular para disolver la vergüenza de la joven.

En otro sentido, la graduación se presenta de a poco conforme la historia avanza. Se plantea así, si la tranquilidad es inquietada por aquello (en este caso aquella) que intente ser parte de ella es cuando se dará el golpe, uno tras otro como si fueran golpes incesantes que adviertan no alterar la paz que se “tiene”. Cabe señalar que la graduación (al igual que los momentos) responden a un imaginario social (poco o medianamente) colectivo sobre lo que se considera “correcto”, en el caso de María Candelaria se trata de un “crimen” de la madre de la protagonista. La alternancia de intensidad será de a poco, primero una especie de advertencia, después se darán las advertencias con sanciones y así hasta llegar al límite; por lo anterior es que sucede cuando Don Damián (interpretado por Miguel Inclán) se niega a proveer de quinina a los estelares y, después de varios hechos, decide matar a la puerquita. Los actos violentos que denigran y van en ascendencia transgresora son expresados en la película como simbolismos que desembocan en acciones más lamentables –ya anteriormente se mencionaba sobre el sistema de causa y efecto-; los elementos son independientes de su significado dado en la película y se muestran como el resultante de situaciones en donde interfiere la moral. Lo anterior se muestra en distintos ejemplos: como se mencionaba, Don Damián vive con el coraje entre ceja y ceja porque quería a María Candelaria para él pero, al no tener eso, niega la medicina a Lorenzo Rafael sin importar la consecuencia en donde se implica la salud de la joven; éste último al ver la enfermedad de su pareja roba la tienda de Damián a lo que corresponde el asesinato de la marranita que simboliza las posibilidades de salir adelante, es sólo un ejemplo a grandes rasgos donde se muestra el simbolismo de un sistema bivalente de acción/reacción pero basado en “códigos” morales que determinen la estabilidad de los pobladores del lugar.

Así sucede con la *violencia denigrante*, lo importante es humillar y dejar sin opciones a la víctima. No importan los costos o los medios ya que siempre habrá manera de completar la emisión del orden moral. Junto con el concepto anterior se encuentra la *violencia moral admitida*, misma que es incesante y no me detendré demasiado en ella porque conserva demasiada similitud con el primer concepto de la película. La admisión de la violencia se da durante todo el metraje, pero de igual manera, son casos especiales; el consentimiento violento ocurre, de igual manera, como consecuencia de las acciones de la madre de María Candelaria, no obstante, la barbarie se vale de invectivas hacia ambos estelares sin dar oportunidad a una réplica, después de todo ¿por qué habrían de tenerla?...

Los actos violentos que suceden son justificados por la moral porque no existe otra manera de hacerles frente, pareciera una lógica bastante arcaica: calmar la violencia con más violencia, sin embargo, lo que sucede en el filme es diferente porque no hay intención de “ataque” por parte de María Candelaria o Lorenzo Rafael hacia la gente del pueblo, pero el pasado debe pagar factura en el presente y acatarse al castigo. Si la moral requiere que la actriz sea castigada entonces no habrá recriminación sobre los métodos empleados porque sólo así será preservado su estatus. La joven debe ser expulsada a toda costa, después de todo, ¿por qué nació de una prostituta?... debe arder la sinvergüenza y eso está bien para la mente de los habitantes.

María Candelaria es un filme demasiado nacionalista donde se ven reflejados grandes ordenes morales mostrados como una especie de congruencia y salvación: el cura (iglesia), el pintor (el arte) y el médico (la ciencia). Importante señalar que el arte y la ciencia no tienen intervención moral en sus métodos, sino que la visión dada en la película actúa de esta manera pero, incluso es necesario mencionar que el arte y la ciencia se muestran como opositores de lo establecido. Sobre esto anterior, Julia Tuñón hace referencia de García Riera quien menciona: “Emilio García Riera hace notar cómo los tres personajes blancos del filme, el cura, el pintor y el médico, representan el poder de la Iglesia, el arte y la ciencia.” (Tuñón, 2010:3), los tres personajes colaboran de manera importante en la historia, pero iré paso a paso en cada uno de estos elementos. El cura, quien participa de manera mayor en la película de los tres, no tiene inconveniente con la joven pareja e, incluso, intercede por ambos cada vez que puede, pero su figura siempre permanece como única entre los lugareños y es capaz de detener los abusos. El médico tiene una participación casi nula pero demasiado poderosa, éste cura a María Candelaria de la enfermedad que le aqueja cuando le fue negada la quinina. Por último, el pintor, quien envía al médico a curar a la protagonista y quien paga la fianza de Lorenzo Rafael para que salga de la cárcel, es éste quien más interviene en la historia y sus actos son desinteresados pero varios de ellos son demasiado significativos para la historia, él pinto la cara de María Candelaria en un cuerpo desnudo, mismo que fue su maldición. En los tres personajes está el arquetipo del “salvador”, hombres de tez blanca con vestimenta diferente a los demás y con un convencimiento de las acciones superiores a cualquiera que habite en el pueblo.

En la historia, los personajes tienen un papel con una clara demarcación social en la “estructura” de los pueblos: los ignorantes y pasionales lugareños, el mestizo que se aprovecha de éstos para someter y obtener beneficios y, más arriba de la “cadena alimenticia”, los blancos que imparten cátedra sobre cómo ser civilizados. Tampoco hay lugar en estas líneas para una descripción social y/o antropológica de la estructura que mantiene la película pero, para lo que importa en este párrafo, sirve saberlo dadas la intervenciones de cada sector y cómo alteran la historia según su aparición. *María Candelaria* cuenta con una extensa gama de posibilidades para hablar de cualquier tema y disciplina con la que sea tratada su historia, se trata de una película que cumple con su objetivo y, lo más importante, refuerza su ejemplificación de lo moral con lo expuesto hasta ahora ya que se puede notar la pertenencia que encuentran las personas en su idea de felicidad y la protección a sus costumbres sin permitir ideas diferentes.

Hasta ahora, las obras tratadas tienden a marcar diferencia en sus tratamientos visuales y narrativos, como se ha mencionado antes, las visiones de los realizadores manipulan un resultado que se ofrece al espectador. Ante lo anterior, García Riera mencionó:

[...] ¿Cuál es mejor? Imposible decirlo. La acción sin conocimiento es inútil, la emoción sin acción es estéril. Una es la base de la otra. La otra es el efecto de la una. Bracho y Fernández, aunque opuestos, antagónicos, son causa y efecto [...] ¿Qué haría el cine nacional sin el pensamiento y la emoción de Bracho y Fernández? ¿Qué haría México sin el sentimiento y la acción de hombres como Julio Bracho y Emilio Fernández? [...] (García, 1993:9)

En *La Ausente* y *María Candelaria* se muestran contextos diferentes, se instituyen divergencias en el *cómo* y el *qué* de cada película pero, aun siendo faltos de similitud en su desarrollo, mantienen la misma dirección conforme a lo establecido hasta ahora en el capítulo. Por una parte, *María Candelaria* transcurre en un periodo histórico complicado, la obra se erige como la más pura y alocada muestra de poderío moral en la sociedad, muestra una transgresión importante en la facultad reflexiva de las personas; ésta se mantiene con una raíz importante de lo que era y es (así como posiblemente sea para un futuro) la producción de “placer” para los individuos por parte de distintas creencias arraigadas en el pensamiento, lo importante –para este estudio- radica en la “zona de confort” en la que se encuentran los personajes que violentan la libertad de los protagonistas, el *cómo* se visualiza en la agresión, en el miedo, en la rabia y el coraje, también, se muestra una oposición ante todo lo

mencionado anteriormente, esto es, la compasión, el amor, la protección, etcétera; el método de preservación moral que muestra la historia se expresa en una realidad inamovible para quienes la viven.

En otro sentido, *La Ausente* mantiene un semblante más propio hacia la “salida” de lo establecido, con esto me refiero a un “debate” interno que pueda existir entre lo “bueno” y lo “inmoral”, las rutas de escape hacia lo reflexivo exigen un cambio en la actitud personal y pueden manifestarse a través de terceros. La película muestra una “seducción” de lo fresco que resulta cambiar y no mantener un pasado carcomiendo el presente. No significa que el protagonista (Jorge) se convierta en un ser ético, reflexivo y crítico de la situación en la que está, pero sus indicios sobre un posible desprendimiento moral se unen a la práctica de lo que significa ser feliz. No es un misterio, en ambas producciones la felicidad es el objetivo principal de los estelares y, volviendo a Heidegger, convertirse en seres auténticos indica ser una buena apuesta, no obstante, las circunstancias adversas mostradas en los filmes corresponden al “conocimiento” y los factores que, indirectamente, satisfacen el “placer” de las personas al reconocer reglas que desemboquen en un final satisfactorio.

Lo utilitario en una ética personal se construye de acuerdo con las derivaciones de los hechos, dado que, lo principal –como se ha mencionado- está en evitar el perjuicio³⁹. Hierro menciona: “...la rectitud de las acciones se determina en función de sus consecuencias, para promover el bien o evitar el mal “general”.” (Hierro, 1990:53). Por tanto, las actividades con dificultades severas en su resolución deben (y necesitan) ser promovidas a una cuarentena que no obstruya con el funcionamiento satisfactorio de lo benéfico, lo anterior tiene cierta relación con los pensamientos de Mill al oponerse a la coacción de las libertades de cada cual, pero manteniendo un sentido libre en el pensamiento. Lo oneroso se encuentra en el choque de ideales y/o costumbres para mantener un “gusto propio” en los demás sin importar que desarrollen diferentes satisfacciones personales. Lo anterior se adecúa a ambas creaciones aquí tratadas, el acondicionamiento forzoso de los gustos generales hacia unos cuantos, de lo contrario habrá consecuencias severas o el camino no será fácil.

³⁹ Cfr. Graciela Hierro, *Op. Cit.*, p. 53.

La Ausente y María Candelaria, la una y la otra, corresponden a un sistema de moral/moraleja, como se mostró con Elizondo en este apartado; el método violento implementado en ambos casos es gradual y mantiene un sistema de metáforas y/o simbolismos que se atribuyen a distintos componentes que sirvan de complicaciones para los personajes. Ahora, existe el momento de entrar en terrenos más “escabrosos”; a diferencia de las obras anteriores, *las consecuencias* son factores importantes a tomar en cuenta. La relación entre lo que se hace y lo que resultará, la culpa, el prejuicio como resultado y demás situaciones que sitúan a las personas en una opinión equívoca y denigrante hacia lo humano. Lo anterior tiene referencia en el empleo moral en las situaciones de unos cuantos para interpretar de manera “diferente” a quienes no permanezcan a un círculo social “saludable”.

Para exponer lo dicho anteriormente, se encuentra *El niño y la niebla*, película que dirigió Roberto Gavaldón en 1953, basada en la obra teatral escrita por Rodolfo Usigli⁴⁰ en 1936. La película trata sobre cuestiones psicológicas casi en su totalidad, es cierto que tiene mucho más potencial si se analiza desde la psiquiatría o alguna disciplina que tenga relación a ésta. Usigli mostró su propia visión en las enfermedades mentales y lo que estas conllevan, también, las producciones de Gavaldón y el dramaturgo difieren en detalles, pero mantienen el núcleo principal. Los pormenores sobre las similitudes y diferencias de ambas creaciones no tienen cabida en este momento, lo importante a desarrollar –siguiendo a este capítulo- es la cuestión moral que se implica en sus imágenes.

La película está ambientada en los pozos petroleros de Veracruz, el protagonista Guillermo (Pedro López Lagar) es una persona frustrada, fracasada y trabaja en la empresa petrolera nacional, siempre ha visto interrumpidos sus intentos de sobresalir debido al maltrato psicológico de su esposa Marta (Dolores de Río); ambos tienen un hijo llamado Daniel (Alejandro Ciangherotti), que se postula en el film como un joven delicado, sensible, inteligente y resulta ser éste el factor determinante en la película. Se trata de un filme que se transforma en un dilatado poema sobre la salud mental y lo oscuro que puede resultar ésta. Para los protagonistas no existe el amor, tampoco la tolerancia y sólo hay en ellos un

⁴⁰ (1905-1979) Dramaturgo, novelista y académico mexicano, considerado una de las figuras más importantes en el teatro mexicano. Escribió, entre otras, obras como *El gesticulador* (1938), *El niño y la niebla* (1936) y *Corona de luz* (1963); además de novelas como *Ensayo de un crimen* (1944).

sentimiento de odio mutuo que magnifica sus posibilidades de destruirse el uno al otro. Lo principal (como se ha mencionado) tilda en la enfermedad mental, misma que aqueja la tranquilidad de Marta ya que tiene antecedentes de locura en su familia y teme porque ella sufra de lo mismo, también, la invade el terror de que su hijo pueda resultar “loco” y no desarrollar su vida de manera sana. Ya se irán ensalzando los putos importantes de la obra, por ahora lo primario en la trama se desarrolla de la manera anterior.

Lo que servirá como uno de los aspectos fundamentales para la obra de Gavaldón es el *prejuicio*, puesto que, se mantiene como un antecedente al conocimiento de manera errónea o peyorativa (como su nombre lo indica: un juicio previo). Siguiendo la historia, las enfermedades mentales corresponden a la psiquiatría, pero ¿por qué ha de existir una evidencia moral de que los “locos” deben ser confinados al encierro y/o rechazo? ¿por qué lo incontrolable por algunos se toma como algo que no es “normal”?... estas son preguntas que partirán hacia un análisis propio de la película. En la historia, Marta vive un suplicio interminable al ocultar (inclusive de su propio marido) sus antecedentes y, de hecho, sólo ha contraído matrimonio para alejarse de su pasado. Ella menciona el rechazo que sufrió por la locura de su madre, vive en desamor en una casa lejos de lo que implique acercarse a su martirio, no debe existir momento de duda para ella porque la vergüenza va acompañada de la locura. Andrés Ríos Molina escribió un artículo llamado *El niño y la niebla. La enfermedad mental según Rodolfo Usigli y Roberto Gavaldón*, en éste se concluyen tres incisos, el primero menciona que en la obra:

Las definiciones de locura estaban mediados por el saber psiquiátrico lo cual es evidente al usarse al sonambulismo, el suicidio, el temperamento nervioso y el degeneracionismo como referentes científicos empleados por la sociedad para comprender a los sujetos como “anormales”. (Ríos, 2009:22)

No es extraño que una convención social sobre la locura sea aceptada como verdadera para denominar como “lunáticos” a una realidad alterna de la que se debe preocupar la ciencia. Aquí la cuestión más importante no es cómo se les llame, tampoco quién se encargará de ellos sino la calidad humana demostrada ante la demencia mental. El uso incorrecto de términos médicos para fallar en contra de alguien significa menospreciar la capacidad humana de existir, también, representa una jerarquización de lo moral sobre todo aquello que no le sea competencia en cuanto a lucidez. Así como lo antes escrito, en *El niño y la niebla*

se ejemplifica de manera clara; Marta, intenta que su hijo sea un muchacho “normal”, que salga y se divierta, que se “ensucie las manos”, en otras palabras, que sea alguien cualquiera. Como ejemplo de lo anterior se encuentra una secuencia donde el profesor de Daniel se expresa de éste:

Profesor: Pero él siempre es más apasionado que sus compañeros, una vez tuve que reprenderlo porque incurrió en una falta de ortografía elemental, no me prestó atención, cuando terminé me di cuenta que no había oído una palabra, su cabeza no estaba ahí, me dijo: “¡claro que sé cómo se escribe! Pero, ¿por qué ha de ser así? hasta las flores cambian, ¿por qué no han de cambiar las palabras?”
... parece ilógico, ¿verdad?

Guillermo: Así parece.

Profesor: Pero... en matemáticas es asombroso, resuelve problemas que no resolvería un muchacho diez años mayor que él, si no pecara en exagerar diría que tiene aciertos casi geniales.

Marta: (muy exaltada) ¡No voy de acuerdo con usted profesor, mi hijo no es ningún genio!

Guillermo: Marta, parece que te molesta que el profesor elogie la inteligencia de Daniel.

Marta: (más tranquila) No es eso, es que yo sé que Daniel es un muchacho cualquiera, como hay muchos y, además, estoy muy contenta con que sea así.

La secuencia continúa con la conversación, lo importante a señalar, se atrinchera con la necesidad de Marta de opacar ciertos destellos fuera de lo ordinario que evidencien a su hijo como persona “diferente” a los demás. Durante toda la película se observan desplantes de la protagonista para “cuidar” la imagen de su hijo, pero sobre todo, para negarse a sí misma que Daniel pueda ser un “loco” en algún momento de su vida. Siguiendo con las ideas de Ríos Molina:

Pese a que la definición de locura estaba mediada por un lenguaje y referentes médicos, la construcción de su significado estaba determinada por criterios culturales. Son numerosas las escenas en que el médico explica que lo que es considerado por las familias como síntoma de locura no lo es; sin embargo, los actores hacen oídos sordos a las palabras del especialista y les dan más peso a sus propias ideas que a las explicaciones del psiquiatra. (Ríos, 2009:22)

Lo anterior sucede durante toda la película, la protagonista encierra sus ideas presentes en su pasado, transmite su miedo a través de frases pasionales; a ella sólo le interesa alejarse de eso que le aqueja, inclusive si lo consigue humillando a su marido y

sobreprotegiendo a su hijo. También, la atmósfera se presta para el desarrollo del atosigamiento moral, ya que, como en casi todas las obras de Gavaldón, se muestran ambientes fríos, oscuros y con claroscuros muy marcados para aumentar un misterio. La madre de Marta tenía “cierta fascinación por el fuego” e incendió su casa (motivo por el cual ella se alejó de ésta al casarse con Guillermo), durante las secuencias en el interior de la casa se muestran las llamas imponentes de las plataformas petroleras que relucen a la distancia, también, se encuentra el tejido que Marta posee con tanto recelo y parece nunca terminar ya que siempre lo desbarata y lo vuelve a hacer. Las situaciones presentadas por la protagonista tienen sus consecuencias y, como se mencionó anteriormente, éstas son medidas de acuerdo cierta “rectitud” en la sociedad.

Demostrando lo anterior es como se visualiza en las actitudes de un fatigado Guillermo, quien busca acabar con Marta por tanto maltrato y tanta humillación. Éste intenta suplir el cariño nunca obtenido en los brazos de una prostituta, indaga en su perdición como una amalgama de su derrota que le sirva de consuelo, sin embargo, le interesa su hijo y daría lo que fuera por éste. No obstante, el tormento resulta ser despiadado y encuentra en la tolerancia de Guillermo a un aliado para permitir los planes de Marta, ¿cómo?... usando el sonambulismo de Daniel en contra del actor. Así, el espectador puede darse cuenta de los límites que se consiguen para obtener beneficios, la protagonista cambia la actitud de su hijo para volcarse en contra de su marido para después (como si de una asesina se tratase) usar el sonambulismo del joven para asesinar a Guillermo. Sin embargo, dicha escena corresponde a otros sentidos que se verán más adelante. Como última instancia, se presenta el último punto de Ríos Molina:

...la importancia del miedo a la locura en la configuración de redes de socialización y patrones de comportamiento frente al “loco”. Si el terror de enloquecer era considerado como un verdadero infierno, alejarse de la locura era una especie de obsesión liberadora para las almas temerosas. (Ríos, 2009:22)

Antes se mencionaba sobre miedo como medida autoritaria para evitar “descarrilamientos”, sin embargo, el pánico es visto de manera distinta en este punto ya que corresponde a una advertencia al horror que desemboca en la liberación propia, es decir, el separarse de la locura se incentiva por el horror de terminar en un abismo interminable. Ya no importa lo que se sienta estar “loco”, lo verdaderamente importante radica en evitar las

consecuencias mediante acciones que no sean castigadas pero que no divaguen en los métodos. Para esto anterior Marta decide terminar con un obstáculo muy grande, su marido, es a través de su hijo sonámbulo que pone en marcha su plan; como particularidad del cine, Daniel se despierta justo al momento de disparar a su padre, su decisión permite aclarar las cosas debido al suicidio debido a los resultados que tendrá dicha acción. La decisión de cesar la vida, por parte del joven⁴¹, podría ser la solución para un alma llena de pena, sin embargo lo trascendente es lo que sucederá a partir de ese momento.

En el filme transcurre el fenómeno más importante a analizar, la relación social en torno a las enfermedades mentales, dicho de otra manera, las complicaciones psiquiátricas de las personas son ejemplo de lo “diferente”, así como se trató de la demencia pudo haber sido cualquier situación, sin embargo, la obra en cuestión en estas instancias recurre a una espléndida puesta a cuadro sobre la tolerancia y el amor a los que se recurre para tratar dichos aspectos tan difíciles de digerir para la moral. Es cierto, y se vuelve a tomar en cuenta, quizás el análisis oportuno y preciso correspondería a un campo ajeno a la reflexión, no obstante, ¿por qué existe tanta manipulación de las personas como “jueces” ante situaciones que no les compete juzgar?... la situación resulta ser gravosa dado que el prejuicio adquiere un rol competente ante ciertas situaciones. En la película se da el giro más importante, la muerte de Daniel, misma que influye en la locura emergente de la protagonista, ahora cualquiera se da cuenta que la locura siempre existió y que no se hizo mas que violentar la situación alrededor de dicho padecimiento mediante arrebatos morales.

El niño y la niebla constituye la última parte sobre la violencia y la moral o de cómo ejerce violencia la moral a través de los beneficios que “confiere”. De acuerdo con lo visto hasta ahora, se intenta seguir una línea muy *ad hoc* sobre la representación violenta en cuestiones que competen a la moralidad. También es cierto, aspectos han quedado fuera de estas líneas, tales como el machismo o la religión en sí, pero se intenta esclarecer a los puntos importantes en todo lo ejemplificado y/o analizado anteriormente. La época de oro del cine mexicano ejemplifica de manera puntual aquello que se ha venido redactando; la diferencia entre ética y moral existe (si se decidiera hacer la distinción), siendo esta última la de mayor

⁴¹ Para una ejemplificación sobre una opinión moral acerca del suicidio *cfr.* Andrés Molina Ríos, *El niño y la niebla. La enfermedad mental según Rodolfo Usigli y Roberto Gavaldón*, p. 14

atención puesto que atañe diversos temas tomados en las películas que conforman este capítulo. *La Ausente*, *María Candelaria* y *El niño y la niebla* forman un círculo perfecto en el que se aborda a la moral como supresora de reflexión, promotora de la violencia y proveedora del mundo para las personas. Hasta este punto, se ha descrito a la moral como característica primordial en las películas analizadas, lo importante es cómo participan los valores morales fungiendo como factores determinantes en el funcionamiento de la misma moralidad. Escribir, y más importante aún: presenciar en la pantalla la violencia moral, significa tener en cuenta que la propia costumbre genera tropelías que no hay que ignorar, sino que se debe puntualizar en éstas para comprender el contexto de las acciones.

La violencia resulta ser inevitable si es el mismo arraigo el que cuestiona y determina, violentar significa para quien lo hace y para quien sufre, sin embargo, las consecuencias a tomar en cuenta suelen ser denigrantes y decepcionantes. Así como un círculo vicioso, la violencia moral se repite en innumerables situaciones y corresponde a una “rueda de la fortuna”, quien violento debe tener a la inteligencia como su aliado para después asumir lo que resulte de sus acciones y no es precisamente una referencia a “quien la hace, la paga”, no se trata de eso; se intenta, más bien, de ser “consciente” del daño que se produce en muy poco (o mucho) tiempo. No importa la duración de la violencia moral, el acto suele ser más significativo que escandaloso, el simbolismo de los actos moralmente violentos se traduce a una preservación de la costumbre y a una “paz” que se intenta establecer sin importar las medidas de acción.

Violencia y Moral, para este estudio, significa plantear las estrategias narrativas y visuales que se empleaban en la época de oro. Lo prescindible radica en el simbolismo y en cómo no se necesitaba ser demasiado explícito para conformar la aberración que se intenta mostrar; si se exige sangre, no se encontrará en este periodo, pero si se busca una violencia aún más profunda que una “simple” marca física, las obras tratadas en este apartado ejemplifican aquello que parece invisible a los ojos pero sumamente evidente para lo valioso: *Violencia y Moral*.

Estética de lo maldito

El aroma putrefacto surge de lo podrido, de lo moribundo o de lo desagradable. La carroña sirve para atraer moscas, zopilotes y una enorme cantidad de especies que se alimentan de lo muerto, éstos no priorizan su vida en lo muerto, más bien, aprovechan la oportunidad que se presenta y se vuelven contradicción de lo establecido convirtiendo así la escena en grotesca donde acaba la unidad de la forma que se mecaniza en un ambiente dado. Lo maldito es aquello que engloba la acción detestable en contra de la belleza y todo lo que le rodee porque, es necesario mencionarlo, se erige en contraposición con las cosas; no existe una maldición dada por sí sola, sino que se trata de una repulsión a lo vivo, a lo bello, a lo que permanece lleno de color y que palidece a tonos grises en el ambiente. ¿cuántas sonrisas aparecen cuando lo podrido se hace presente? No es un secreto que para cada cual exista una concepción de lo considerado “desagradable”, aquello que cruza la frontera entre lo aceptable y lo que transgrede el gusto personal se convierte en maldito. Quizá para el maniático exista una excitación inacabable en la forma desfigurada de algo –o alguien- pero, tal vez, la misma imagen se traduzca en horrible para otros más. Ejemplificaciones como la anterior se manifiestan como miles en la cotidianidad, pero lo que se intenta poner “en tela de juicio” es la existencia de lo desagradable como existente y, más puntual aún, como posible prohibición de la belleza en el arte –en este caso el cine- al que se somete el espectador como fiel consumidor. La estética de lo maldito no se refiere solamente a lo considerado como grotesco porque significa toda forma contrapuesta a lo estéticamente agradable, no importa cómo se manifieste dado que lo que violenta la belleza no siempre viste de manera “agradable”, de esto se tendrá más atención en páginas posteriores.

Antes de privilegiar a lo maldito como estudio principal es necesario una aseveración sobre lo bello y, de esta manera, tener a bien una óptima comprensión de lo que se pretende exponer aquí. Hablar de estética es adentrarse a un laberinto donde cualquier pared se podría considerar una posible salida, se menciona esto por las infinitas percepciones sobre lo bello y su forma de ser concebida por las personas. Lo bello se transmite en aquellos que lo perciben y se ejemplifica colectivamente en las artes, se puntualiza mejor en autores como Karl Rosenkranz quien expone a la estética como un concepto colectivo dividido en tres

clases: 1) La idea de lo bello, 2) El concepto de producción (obras artísticas), 3) Sistema de las artes (el arte en un medio determinado)⁴². Las tres concepciones anteriores del autor servirán como punto de partida para la *Estética de lo maldito* que se pretende profundizar aquí.

La idea de la belleza suele ser relativa a quien la percibe pero, si se tratara de universalizar en el concepto, se tomará (para este estudio) a la belleza como lo agradable a los sentidos y el estudio de lo bello significaría una “guía” para comprender la obra y la relación de sus componentes entre sí así como su impacto en la sensibilidad. Las obras artísticas se encargan de metodizar a lo bello no importa el área en el que son creadas (música, pintura, teatro, literatura, etc.); ahora, lo importante no sólo reside en la obra física en sí como producto de la imaginación y la sensibilidad de quien la hace, también significa para el medio en el que se desarrolla y a quiénes impacta sensitivamente. No es que la belleza sólo se implante en la sensibilidad primaria de las personas, se interna igualmente en la razón y en las vísceras para revolverse en el cuerpo, la razón y la imaginación de quienes la presencian. En este punto se exime un poco la idea de los cánones clásicos del arte vistos en la antigua concepción griega (principalmente en Aristóteles) y lo que los romanos entendían por belleza, ya que, la belleza aquí se trata como algo contemporáneo en el que se han agregado diversas formas de expresión al concepto de belleza.

Lo importante es saber qué produce una línea, un círculo, un sol mayor en el piano y el resultado de la conjunción de estos elementos en una obra artística. Habrá, entonces, que entender a las creaciones como un conjunto de elementos que forman escenas visibles y reconocibles para los sentidos y la imaginación humana. Tampoco es que el arte se recluya en un espacio determinado por paredes o cuadros colgados en una pared, como mencionaba Seel, la percepción estética puede ser visible en todo momento en procesos de percepción estética⁴³, es decir, percibir estéticamente una obra (o algo) es resultado de la “aparición”

⁴² Para Rosenkranz lo expuesto en el primer inciso (La idea de lo bello) correspondía a una metafísica de lo bello, donde exponía subdivisiones y un programa sistematizado sobre lo bello, lo feo y lo cómico. Idea que se trata en la obra *System der Wissenschaft* (1850) del filósofo alemán, misma que aún no cuenta traducción al español. Miguel Salmerón en *Estética de lo feo* introduce la idea de la metafísica de lo bello mediante una tabla. Cfr. *Estética de lo feo*, p. 17.

⁴³ Para Martin Seel la percepción estética podía existir en cualquier momento y lugar porque produce las situaciones para que se desarrolle el interés; el resultado (sea cual sea) es producto de dicha percepción estética. Cfr. Martin Seel, *Estética del aparecer*, p. 40.

estética ante nosotros. Un volcán puede hacer erupción de manera tan imponente y arrebatada que podría resultar toda una experiencia estética para aquel que la divise; el lanzamiento de lava a una alta velocidad mientras el momento se enmarca con una enorme fumarola grisácea se consideraría algo sublime para el ojo humano, tal vez en un sentido kantiano (de grandeza) o de manera inexplicable para lo que ocurre en la razón. Lo bello puede ser grande, imponente o, en un sentido contrario, un pequeño grano de arena que signifique todo para alguien, no es posible saberlo ya que considero a lo bello como algo relativo y como contingente de otro elemento, es decir, lo bello como elemento primordial para la sensibilidad ensalzada por un conjunto de elementos que se unen de manera uniforme en la representación.

Tampoco importa cómo se piense a lo bello, puesto que no se trata de un método científico en el que impere el orden meticuloso, como menciona Seel:

En la estética, como en todos los campos de la filosofía, es posible comenzar por doquier –por los objetos de la naturaleza o del arte, a través de la producción o de la recepción estética, con el juicio estético o con la imaginación artística, investigando el concepto de objeto o la noción de signo, o preguntando acerca del significado existencial, cognitivo o ético de los estados estéticos-. (Seel, 2010:39)

Lo anterior refuerza la idea de la estética como conjunción de elementos y su relación entre sí para producir ciertos efectos en la sensibilidad personal: “Cada tipo de objeto estético cobra sus rasgos característicos en relación con otros tipos de objeto, con los que contrasta, está emparentado o guarda una correspondencia.” (Seel, 2010:39), lo importante es la relación de los objetos⁴⁴ y el sentido que adquieran estos en relación con la disposición artística de la/el autor/a. Lo verdaderamente importante consiste en reclamar a lo bello como algo con sentido ante lo que se nos presenta. Todo esto anterior se produce mediante un “intercambio” entre artista/espectador, obra/percepción teniendo como correspondencia una sensibilización de lo sensible o, mejor dicho, un contacto directo con la percepción estética de cada cual.

Hasta ahora, a grandes rasgos, se ha expuesto tan sólo una aproximación de lo que la estética es (o significa), el sentimiento de lo bello, la concepción de esto y/o el estudio de lo bello han quedado expuestos como introducción de este capítulo. Sin embargo, la contraposición –antítesis- de lo bello existe y figura como un debate controversial de que lo

⁴⁴ Cfr. Martin Seel, *Op. Cit.*, p.39

opuesto a lo bello pueda ser tratado estéticamente o como un elemento artístico, en otras palabras, ¿podría ser un elemento principal de la obra artística?... Para autores como Trías o Rosenkranz (cuestión en la que estaré de acuerdo en todo este capítulo) lo siniestro o lo feo resulta ser una antítesis o negación de lo bello. Para el primero, Trías, se resume así: “[...] lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado.*”⁴⁵ (Trías, 2016:29), en otro sentido, Rosenkranz menciona: “[...] el examen de la idea de lo feo es inseparable del análisis de la idea de lo bello. El concepto de lo feo, lo bello negativo, constituye por tanto una parte de la Estética.” (Rosenkranz, 1992:19). Lo siniestro en cuestiones de límites de la belleza, cuando ésta se encuentra con su demarcación final se convierte con algo misterioso y oculto; se trata de aspectos tenebrosos que relucen en “eso” que antes se conocía, p.e. en alguna cinta donde el personaje principal aparezca como “el héroe/la heroína” pero en un giro inesperado los espectadores se den cuenta que en realidad es el villano, ahora ese personaje pertenece a lo siniestro, “se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad” (Trías, 2016:50), se asemeja a lo que sale de las tinieblas como una forma conocida pero desconocida, en el mismo sentido, donde aquello que ya no pertenece más al plano de lo cognoscible se revela pero con la sensación del temor que nunca debió haber sido expuesto de una manera tan frívola.

Por otro lado, Rosenkranz, expone a lo feo como la negación de lo bello⁴⁶ y no es que tenga en mente relacionar directamente a lo feo como lo siniestro, de la manera en la que lo hace Trías, es decir, no asume propiamente un sentido “malévolo” a lo que niega a la belleza sino que observa una negatividad en lo feo respecto con ésta pero a sabiendas que las características degradantes están presentes en el concepto de lo feo. Para el filósofo alemán lo feo radica -y es explícitamente indisoluble- del concepto de lo bello. Lo que antecede a la belleza es la fealdad y ésta no permite separación de conceptos ya que lo feo no existe por sí

⁴⁵ Para Eugenio Trías el concepto de lo siniestro se basa en lo que había tratado Freud en su libro *Lo siniestro* (1919), donde se muestra algo que era familiar y ya sólo se trata de algo extraño. “[...] es siniestro aquello [...] que <<habiendo permanecer secreto, se ha revelado>>. Se trata pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible.” (1981:47)

⁴⁶ Cfr. Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, p. 19

solo sino hasta el momento en el que se contrapone con lo bello, una belleza inconmensurable se presenta de la originalidad, pero aquello que niega eso es lo feo. Si se habla de la belleza es hablar del absolutismo del concepto, lo glamoroso es absoluto, es decir, existe la belleza para todos y cualquiera se puede redimir ante ésta, pero, en un sentido opuesto, la fealdad sólo se presenta en de manera relativa a los ojos de cada cual. Así, se determina a la belleza por sí misma, sin embargo, lo feo no puede determinarse solo sino en medida de lo bello⁴⁷.

En este punto acaece una de las preguntas principales de la investigación, ¿es posible una estética de lo maldito?, en otras palabras, lo putrefacto, lo maloliente, lo destripado, ensangrentado o moribundo tiene algún tipo de estudio estético que pruebe su validez como artístico y, ¿por qué no decirlo?, que lo maldito resulte tener cierta “belleza”. En propias palabras de Rosenkranz:

Pero, ¿es tan espantoso el tema? ¿no contiene puntos luminosos? ¿no hay para el filósofo y para el artista un fondo positivo ahí escondido? Creo que sí. Lo feo sólo puede ser concebido como el punto medio entre lo bello y lo cómico. Lo cómico es imposible sin un ingrediente de fealdad que brota de él mismo y de la regresión de lo bello en libertad. (Rosenkranz, 1992:20)

Basta recordar que “lo feo”, en el pensamiento del filósofo alemán, no incluye ciertas atrocidades que podría pensar cualquiera; en sus líneas no se observan remembranzas sobre cuerpos mutilados o disparos a sangre fría, importante señalar también (nuevamente) que la negación de la belleza (para Rosenkranz) corresponde a la conceptualización de lo feo. Para este estudio se intenta una aproximación más allá de la propia negación, se propone a la consideración de lo maldito como arte propio de la representación con objetivos concretos en los que juega el gusto del espectador –mas no como un aspecto por sí mismo- y para ello se intentará abordar un estudio sistematizado que muestre los componentes de dicha pretensión. No bastaría, entonces, una poética de lo maldito ya que no es menester abordar únicamente lo literario de las obras (que es inclusive muy importante tener en cuenta dicha acepción) sino algo que englobe lo anterior y lo visual. Se trata de entablar una conversación entre lo real y lo desconocido, lo auténtico y lo profano, lo unitario y lo desfragmentado, pero, sobre todo, una posible aseveración de lo grotesco como arte cuasi necesario. Parece una contradicción *ad hominem* lo que hasta ahora se propone, pero creo que la violencia

⁴⁷ Cfr. Karl Rosenkranz, *Op. Cit.*, p.25

necesaria –e innecesaria- en el arte (más propiamente en las obras audiovisuales o el cine) es algo que se persigue y, en ocasiones, se disfruta.

Una estética de lo maldito necesita eximir complejos de quienes la podrían conocer dado que indagará en concepciones que pueden tocar fibras sensibles, no busca convertir en insoportable a una lectura sobre temas importantes (violencia y estética) pero nada agradables, la violencia no priva de sus intereses a cosas desagradables, pero, hablando desde mi percepción, no debe negarse la existencia de lo fatídico en el arte, tampoco debe huirse a esto como si se tratase de un trauma que perseguirá por siempre a quienes se involucren. Es cierto, y no debería ser necesario mencionarlo, la sensibilidad de todos varía en gusto y posibilidades, por ende, la escritura no será densa u ofensiva para quienes se aproximen a este estudio.

De acuerdo a la pretensión de este trabajo, lo grotesco busca desbalancear cierta estabilidad en el mundo, sobre todo de lo unitario y, más puntualmente, de las obras artísticas –al menos para este estudio-. "[...] la sensación desagradable se hace cargo y lo que era en los primeros momentos después se convierte en una farsa repugnante." (Eco, 2007:272), de la forma descrita anteriormente se desprende la primera situación a tratar: ¿por qué ha de existir lo indeseable en lo deseable?, en otras palabras, ¿cuál es la necesidad de representar a la violencia en la percepción artística? ¿es acaso que la belleza necesita, forzosamente, de una oposición para sublimarse de entre el todo?... tal vez para provocar un sentimiento catártico en el espectador y emplear a la ética en un proceso de remembranza para simbolizar una emancipación interna de lo que haya producido tal representación artística; quizá la identificación de lo ficticio con lo real significa un logro de la obra en su visualización para encontrar miles de pensamientos plasmados en un lienzo o en las trágicas revelaciones de algún poema, sin embargo, ninguna postura alcanzaría (aun así) a dejar tranquilo a un estudio tan ambicioso y (posiblemente) tan vago como es este en cuestión porque la desinformación, el rechazo y el repudio a lo maldito son, también, formas de reacción ante lo indeseable en pantalla.

Para desgracia del misterio, todo lo escrito anteriormente es cierto y funcional en la representación de lo maldito, no obstante, lo grotesco es y (posiblemente) siempre será relativo en su totalidad conforme estudios estéticos al depender de la contraposición de otros

términos como lo calmo, lo bello, lo pasivo, etc., dado que siempre rompe con esa calma, con esa belleza y con la pasividad; asimilándose a un animal que ha estado encerrado mientras incrementa su rabia y su deseo por destruir, al momento que sea “libre” no dudará en devastar cuanto pueda. Lo importante tal vez no radica en la razón de lo podrido, sino en cómo se pudre y ver cómo destruye ese animal sometido al encierro todo a su paso. Los efectos visuales con los que son tratados los actos delictivos, la premura de la acción en un asesinato o el goteo incesante de sangre en un cuerpo casi sin vida pueden tener una asignación, si no al grado de “belleza”, pero sí comprensible. Lo anterior corresponde a cierta “fantasía”, así es, cuando lo fantástico se mezcla con lo desconocido se idealiza una idea que podría atemorizar pero no transgredir si se está preparado y concientizado sobre lo que sucede/sucedirá. Trías menciona: “Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad.”⁴⁸ (Trías, 2016:50). No se trata, tampoco, de romper con el misterio y estar preparado “para lo que venga”, eso sólo destruiría con el encanto. Lo importante, pues, es asimilar la repugnante en la representación e identificar cómo se representa.

A manera de “guía”, la esquematización de lo maldito se presentará en apartados apenas visibles y sin enumerar, pero de fácil identificación. Para hablar de la estética es necesario definir a lo maldito. Éste concepto redonda y aprisiona todos aquellos pérfidos adjetivos que se le pueden dar a lo “malo”, ya sea que se refiera desde lo grotesco a lo mortal, de lo vomitivo a lo desagradable; incluso si se trata de acciones, también se integra, puede incluirse desde un escupitajo en la calle hasta una golpiza a sangre fría con un bate de béisbol; lo maldito se incluye en la forma y el contenido, desde un insecto deforme hasta un acantilado lleno de cuevas misteriosas, no importa qué o quién. Lo importante son las acciones, términos y resultados que estén fuera de una definición de tranquilo o bello. Ahora, dividiré a la pretendida estética de lo maldito en dos cuestiones fundamentales para su fácil comprensión y/o estudio: *la estética de lo oscuro* y *la descomposición de lo maldito*. En cuanto a la descomposición de lo maldito, se aplica lo que el propio término podría sugerir: el proceso de pudrición de las cosas sin importar el orden de espectacularidad en la representación. La forma y lo deforme, lo vulgar y lo fino, en otras palabras, “desmenuzar” los aspectos que

⁴⁸ Trías encontraba cierta fascinación en los escritos de Freud al hablar de lo siniestro, incluso, sostiene al deseo como parte fundamental de sus escritos estéticos. Cfr. Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 50-58 pp.

conforman a la estética de lo maldito. En cuanto a lo segundo, lo oscuro es (sin meterse en líos) lo que no se ve, la falta de luz, de claridad y aquello que se traduce en tinieblas y se esconde en la oscuridad; la estética de lo oscuro rige la acción de lo maldito, en otras palabras, aquello que aparece como una “sorpresa”, la consecuencia de lo maldito que va desde la vida hasta la muerte.

En la *descomposición de lo maldito*, siguiendo con lo propuesto por Seel, no existirá problema en el orden de los puntos que comprendan a la *estética de lo maldito*. Un desbaratamiento de lo maldito se aproxima a lo putrefacto en cualquier cosa, v.g. una manzana que se va pudriendo al paso del tiempo: su aspecto cambiará, su sabor lo hará de igual manera, empezará a oler mal y llamará la atención de gusanos; de esta manera sucede con el concepto en cuestión, las características que enuncien la “pudrición” serán las cuestiones que formen parte de lo que aquí se propone y no importará el orden que sigan sino la importancia de la relación de las características con el resultados. Para hablar de lo que está en proceso de pudrirse se debe remitir a varias cuestiones; la primera infiere en señalar únicamente a lo que represente estar en deterioro o lo que se visualice en las obras como señal de violencia representada, asimismo, la representación visual y el tratamiento con el que es llevado a cabo dicho concepto.

La descomposición es algo natural, por más grotesco que se lea el término, es común que una cosa desaparezca y marque signos de desgastamiento en el proceso, claro que a cualquiera le aterraría pensar en una degeneración propia ante la negación de desprenderse de lo admitido como “normal”, “tranquilo” y/o “bello” pero resulta ser necesario, de cierta manera, tener en cuenta los estragos tan agridulces que presenta lo físico a través del tiempo. Como se mencionaba, lo importante no es ese “cambio”, esa pudrición sino cómo es representada. No debería resultar ofensiva una apreciación de las mencionadas representaciones como cualidades estéticas de una obra artística y que, incluso, pudiera relucir como arte propio en sí mismo, aunque sonará descabellado, sin embargo, al no presentarse como “posible” haré hincapié en la “huella” de la pudrición como mero atractivo visual y/o simbólico. En un sentido hermenéutico ricoeuriano, la huella que se ha dejado con el tiempo es de mayor interés para el filósofo porque debe situarse en ésta, comprender su

sentido y teorizar/criticarla⁴⁹. De la misma forma se aplicará (rasantemente) dicha teoría para hablar sobre las características de lo podrido. Rosenkranz menciona:

El infierno no es solo ético y religioso, es también estético. Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo. El terror de lo informe y de la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en innumerables figuras desde sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad infernal ríe sardónicamente enseñándonos los dientes. Y es a ese infierno de lo bello al que queremos descender. Es imposible simultáneamente penetrar en el infierno del mal, en el infierno real, pues lo más feo de lo feo no es lo que nos repugna en la naturaleza: en pantanos, arboles mutilados, sapos y salamandras, en monstruos marinos de ojos saltones y voluminosos paquidermos, en ratas y simios; lo más feo de lo feo es el egoísmo, que manifiesta su locura en los gestos péfidos y frívolos, en las cicatrices de la pasión, en la mirada torva del ojo, en el crimen. (Rosenkranz, 1992:23)

De acuerdo con lo anterior, *la acción* crea ese efecto de lo feo⁵⁰ que petrifica el horror en la representación. Lo mostrado como maldito no es más que el producto de una acción que tiene como resultado a lo insoportable, y no es que sólo se trate de una acción humana dado que la naturaleza misma puede crear ambientes fantásticos en la imaginación que permitan una idealización de lo maldito. Se hace presente en el sonido de una tormenta cuando los rayos ensordecen el paisaje o cuando la penumbra impera al final de un callejón oscuro al que se preferiría no llegar, por citar algunos ejemplos. Sin embargo, las atrocidades, las huellas, hechas por las personas resultan más espeluznantes en primera instancia, ya que es más posible que le suceda a cualquiera de forma inmediata por obra de algún arrebato en la mente de quien agrede, la naturaleza no planea la agresión, son simples conjunciones de elementos que tienen un resultado. Es cierto, un sismo –por ejemplo- acabaría con todo sin discriminar lo que encuentre en su camino y, de esa manera, se hallaría en las fuerzas de la naturaleza a lo más destructivo y que deje huellas imborrables. Como lo mencionaba Trías: “[...] algo siniestro [...] pero que, precisamente por serlo, se nos presenta bajo rostro familiar.” (Trías, 2016:58), y no significa que lo ajeno a lo “familiar” no represente un peligro, pero se adhiere a un conocimiento sobre el mundo en el que todos se desarrollan, de

⁴⁹ En la hermenéutica de Paul Ricoeur se dividen varios conceptos sobre la “lectura” del tiempo. Se encuentran varios aspectos que le sirven para su estudio como el calendario o la huella (mismo que sirvió de ejemplo para este estudio). Según Ricoeur: “El espíritu espera y recuerda y, sin embargo, la espera y la memoria están en el espíritu, como imágenes-huellas e imágenes signos...” (Ricoeur, 2009:62), citado por Karol García Zubía en *Tiempo y narración. Una forma de permanencia en el mundo*, donde se habla de la manera de “narrar el tiempo” según el filósofo francés.

⁵⁰ Basado en el sentido de lo feo que mantiene Rosenkranz y que ayuda a este estudio mas no como factor determinante del estudio.

ahí que un huracán eleve al infierno a las nubes y cambie el paisaje conocido o que esa persona que diariamente pasea en el parque tenga un oscuro deseo por asesinar; es decir, lo maléfico no siente la premura de estar desatado, no obstante, cuando decide descollar lo hará con la fuerza necesaria para reblandecer a los corazones. Lo fantástico se encarna en posibilidades reales de la agresión.

La *descomposición de lo maldito* sugiere, por tanto, el detalle en las impresiones estéticas de las obras. Cabe señalar que este estudio está orientado a las obras cinematográficas y, más detalladamente, a la época de oro del cine mexicano. Por tanto, la visualización de lo maldito tendrá distintos parámetros sobre lo que se visualizaba en las salas de aquel entonces. En primera instancia aparece el *montaje como regulador de lo maldito*; el montaje significa esa regla de ordenamiento los planos mostrados en pantalla, en una estética del cine se definiría así: “el montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración.” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1996:62). La regulación y/o el ordenamiento de lo maldito se basa en momentos ideales para su representación ya que concluyen una acción en la pantalla, ejemplifican a la resolución de algún conflicto o, bien, presentan algún conflicto en la pantalla. Lo maldito no debe ser visualizado todo el tiempo ya que, en efectos dramáticos, ya no sería maldito sino monótono y simple al no dejar espacio para el desarrollo de una historia. Ahí el montaje juega su papel más importante porque “limita” la representación de lo grotesco y lo hace relucir en momentos donde se requiera. Una consideración importante está en no cansar al espectador con una misma línea dramática, en este caso no dar descanso a lo violento, sino en hacer vulnerable su sensibilidad en momentos que se requiera.

Dentro del montaje en las películas se encuentran las funciones para su mejor desenvolvimiento. Una *función sistemática de lo maldito*⁵¹ se da cuando lo violento funciona y cumple su objetivo, se logra al adecuar a los momentos en los que aparece, en otras palabras, lo maldito (en su mejor representación) se selecciona para tener un óptimo reconocimiento en pantalla. Burdamente se define así: lo que se visualiza en pantalla es “lo más maldito”, lo más feo, lo más repugnante. En otro sentido, se encuentra el *montaje exitoso*,

⁵¹ Cfr. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet, *Estética del cine*, 65-66 pp.

mismo que significa lo que su definición sugiere: triunfar en la representación mediante la unión de varios elementos. “la presencia de dos elementos fílmicos, que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no producirá.” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1996:66), ¿cómo se va a representar a una asesina? ¿Una mujer que camina sola en un callejón o una mujer que camina sola en un callejón con un cuchillo ensangrentado en la mano?, resulta evidente cuál funcionaría a cuadro en funciones de espectacularidad. La unión de dos, o más, elementos debe ser congruente y “agradable” para la sensibilidad. Sin embargo, hay varios puntos a tratar en cuanto al montaje exitoso; éste tiene ciertas “reglas” –aunque resulte demasiado burdo llamarlas así- que mejoran su funcionamiento. El montaje exitoso debe respetar a la sintaxis e ir sobre una secuencia lógica que permita la adecuación de la escena, ¿cómo será el callejón por el que camina la mujer con el cuchillo ensangrentado: iluminado a media luz o con un horrible sol de mediodía? ¿Irá caminando a dos metros del suelo o con tacones que evidencien su paso por el callejón?... la combinación en los elementos con su entorno debe mantener constancia en la credibilidad de las películas.

También, en el mismo sentido, el *montaje significativo* es (quizá) la característica más sobresaliente. Lo que signifique cierta escena es lo que van a captar los espectadores, ellos se darán cuenta del significado de lo que acontece al momento de la visualización. Los elementos presumen en su concordancia efectos que significan para la trama y para el espectador, siendo así, un resultado de diversas emociones humanas que ayuden a la historia a salir avante. Aquellos que observen la película sabrán que aquella mujer que camina por un callejón con un cuchillo ensangrentado en la mano por la noche y con tacones, que anuncien su paso por aquel lugar, lleva una sonrisa en el rostro, de inmediato se dará validez de la satisfacción por llevar el arma en un lugar tan inhóspito. Por último, en cuanto a *montaje de lo maldito*, se encuentra el *ritmo*; éste determina la duración de los planos y se presenta como la “conjunción o superposición”⁵² de éstos. La organización de los planos no sólo juega con sus componentes visuales entre sí, también el sonido cumple un papel importante. El “juego” de la duración, superposición e interacción de los planos resulta en un ritmo que adecúe los componentes a la finalidad de la escena. Siguiendo con el ejemplo, si a la ya

⁵² V. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet, *Op. Cit.*, p.69

mencionada mujer que va caminando, por un callejón con un cuchillo bañado en sangre mientras la noche cae usando tacones mientras dibuja una sonrisa en el rostro, se le adhiere una duración de los planos larga a cada característica antes mencionada se pensará que irá calma y sin prosas deambulando por el lugar pero si, por el contrario, se optimiza en la rapidez de los planos y existe una duración casi nula entre los tacones, el cuchillo, la sonrisa, un plano general, etc., y que además se emplee un *prestissimo* en la escena, lo resultante será una secuencia con rapidez.⁵³

El *montaje como regulador de lo maldito* tiene exactamente la misma configuración que la simple idea del montaje, con excepción que se explica para fines sobre lo que es una de las pretensiones en este capítulo: cómo se regulan los planos violentos en la escena. Pero, ¿qué es lo que aparece en ese montaje? ¿cuál es su motivo y cómo actúa?... las características de lo maldito son varias y se centran en la forma, el contenido, las acciones y el resultado de éstas. Como se ha mencionado, la negación del objeto bello es lo feo, en palabras de Rosenkranz, pero la situación se vuelve contingente a la relación de lo asimilable y la aceptación de lo feo como objeto artístico. “el que toma en sus manos una patología y terapia de las enfermedades se ha de preparar para afrontar lo repugnante.” (Rosenkranz, 1992:24), de esta manera, la náusea no es aliada de lo maldito para el estudio de lo venidero. Siguiendo con el tema, *lo defectuoso* es una característica de lo maldito, éste se centra en la forma y no repara en sus condiciones distintas a lo “perfecto”. Que algo sea o esté imperfecto podría significar por cuestiones de fabricación o resultante de algún accidente. Para Rosenkranz, lo imperfecto no es feo por sí solo sino hasta ponerlo en contraposición con lo bello, también, repara en el hecho de que se trata de algo relativo y no tiene por sinónimo a lo “incompleto”; sin embargo, para el filósofo la imperfección puede estar en camino a la perfección y se refiere a la obra de arte.⁵⁴ Aquí se intenta exponer, más bien, a *lo defectuoso* en cuanto a forma, sin tomar en cuenta a la perfección y como mera aparición en la escena.

¿Qué significa que algo tenga defectos? Lo importante no se resuelve en el significado de la concepción sino lo que provoca dicha cuestión. Pero, para fines explicativos, *lo*

⁵³ La ejemplificación sobre el montaje aquí presentado se ha basado en lo que sugieren Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet en el libro *Estética del cine*, 62-70 pp., donde se amplía con mayor exactitud lo que es el montaje, sus usos y características.

⁵⁴ Cfr. Karl Rosenkranz, *Op. Cit.*, p.26

defectuoso es relativo y se utiliza para fines dramáticos que hieran o incomoden la sensibilidad del espectador. Se trata de algo imperfecto o incompleto en el resultado, algo que se expresa con cierto tono peyorativo y, en ocasiones, con tonos burlescos. Los defectos se manifiestan de manera formal, visible y contingente al sentimiento, después de todo, ¿quién no ha sufrido por dicha cuestión?... las ideas sobre la belleza de tales o cuales opacan, casi en su totalidad, a lo defectuoso. Lo que posee un grado –total o parcial- de “imperfección” se relaciona con la villanía, como símbolo de lo que necesita ser temido o compadecido. En el cine, *lo defectuoso* tendría su lugar en la *descomposición de lo maldito* no por el hecho de ser “grotesco” por sí solo, sino que su condición física suele ser evidenciada por la acción de un tercero. De igual manera, los defectos suelen ser contrapuestos con lo “normal”, pero, en otras circunstancias, podrían resumir su sentido en una belleza particular; estos pueden interferir en alguna cuestión que implique un esfuerzo extra de su condición, pero dentro la idea de belleza no se les exime totalmente. Para fines dramáticos, esta concepción juega un papel importante en lo audiovisual porque transgrede la estabilidad lineal del espectador, en cuanto a formas se refiere, al no continuar con una línea secuencial que dé uniformidad a las formas expresadas en los filmes⁵⁵, es decir, se trata de algo o alguien “diferente” a los demás. Por algo se encuentran hombres deformes con motosierras como arma o personas trasfiguradas físicamente que atormentan a los niños en sus pesadillas⁵⁶, para satirizar los defectos es necesario atormentar a la belleza con ellos pero siempre será alguien ajeno quien le dé la condición de defectuosidad. Como si se tratara de algo contagioso o como símbolo de peligro, la representación de lo defectuoso no es, pues, propiamente que alguien tenga defectos, sino que siempre habrá otros personajes que lo evidencien de esa manera para que parezca anormal entre los demás. Una ejemplificación se da en *Amor en cuatro tiempos* (Dir. Luis Spota, 1955) cuando el personaje que interpreta Marga López va al encuentro con el amor de su vida, en el reencuentro, éste no la quiere mirar y permanece con la luz apagada mientras le grita que se vaya; cuando el secreto es revelado, observamos que el sujeto (interpretado por Carlos Rivas) se ha vuelto ciego y tiene

⁵⁵ Cuestión que bien no podría ser aceptada por vanguardias como el futurismo o el surrealismo, ya que ambas encontraban en el desorden y lo irreal una manera de expresión. Los martillazos, los bigotes distintivos de Dalí corresponderían a una contradicción de lo perfecto para ciertos cánones de belleza.

⁵⁶ *La masacre de Texas* (Dir. Tobe Hooper, 1974) y *Pesadilla en la calle del infierno* (Dir. Wes Craven, 1984), respectivamente.

señales de transfiguraciones en el rostro, ante esto, él se autodenomina como “monstruo” y prefiere la muerte por el rechazo de las personas y por no ser “normal”, dando por hecho la exclusión de su pretendiente.

Este concepto, sin embargo y en ocasiones, no se refiere sólo a una forma física personal, sino que puede ir más allá. Un paisaje defectuoso es aquel que no tiene cierta concordancia con lo que le rodea, es decir, una casa abandonada con los espejos rotos y con señales de vida sólo al momento de su construcción, en medio de un vecindario lleno de casas habitadas y con vívidos colores. Lo cierto es que se dará una significación defectuosa a eso que irrumpe con el entorno. No en balde se han de crear historias fantasmagóricas o de asesinos seriales correspondiente a un lugar donde algo ha sucedido o, en su defecto, donde nada ha sucedido (ni siquiera la vida). *Lo defectuoso*, por ende, se traduciría –en las cosas inanimadas- con lo que no vaya de acuerdo al panorama por no seguir el patrón de lo acordado socialmente. Así, ser o estar “defectuoso” se visualiza en la pantalla como algo “deshecho” que manifiestan quienes no tienen esa condición y, al no ser de iguales condiciones físicas, se mostrará como malo o como el villano, como eso que no debe estar ahí por su simple diferencia.

Consecuentemente, en la figura de lo personificado como maldito, se encuentra lo que no posee forma y que, pudiera, ser invisible. Me refiero a *lo amorfo*, como aquello que se puntualiza en lo que no se ve, lo invisiblemente visible. Como si se tratase de un soplo de viento, lo informe encuentra su no determinación en la forma⁵⁷ mas no significa una negación de esta. Su forma no es física y se vuelve un pasaje poco predecible y entendible dentro de la obra de arte –en este caso, de la película-. Pero, ante cierta inconsistencia formal, la unidad artística no se ve amenazada incluso si se convierte en indescifrable e ilegible a los ojos del espectador. Este fenómeno no debería perder validez artística dado que los elementos desfragmentados de la unidad (obra) formarían un nuevo sistema unitario entre sí. Lo que refiere a *lo amorfo* tiene que ver con la unión de lo rechazado formalmente por la forma, en otras palabras, lo que no logra comprenderse en la figura representada decepciona y “cansa” la vista de quien la visualiza creando un rechazo al momento de su aparición; se mencionaba

⁵⁷ Cfr. Karl Rosenkranz, *Op. Cit.*, p. 54

sobre la unión de lo indeterminado que pasa a “vivir” en el campo del olvido, pero en éste encuentra su unidad.

La situación que se observa en el arte abstracto, sirve de ejemplo, donde aquellas formas sin forma o, dicho de otro modo, esa forma no reconocible encuentra su unidad. Las pinturas de Kandinsky incluyen esas figuras y/o colores que resultarían amorfos o irreconocibles en una unidad determinada como bella (al menos en un sentido clásico) pero en sus obras se crea una nueva unidad de elementos rechazados u olvidados. También, se mencionaba de lo invisiblemente visible, ya que en la acción existe la disformidad. Cuestión bastante irrisoria puesto que las acciones no cuentan con una forma definida física, pero se hace referencia aquí en cuestión de la consecuencia. Dicho de cierto modo, las consecuencias no perjudiciales corresponden a una armonía agradable en las relaciones, sin embargo, el rechazar las ideas o anteponerse a los ideales de terceros comprende a un proceso de exclusión donde se acumula en la atmosfera el sentimiento que impulsa a las acciones. El odio, el rencor y la venganza que se cocina en el pensamiento corresponden a *lo amorfo* por no poseer un sentido encarnado en una unidad, sino que se transmite como un virus y corresponde a la pasión y no a la razón.

“[...] si permanece en esta unidad abstracta se hace fea e insoportable a causa de la indistinción.” (Rosenkranz, 1992:51), de acuerdo a este estudio, la distinción se hace ya presente cuando se convierte en motor de los atentados. Lo que no tiene forma y se considera maldito en relación de su oposición (lo bello) actúa como motor de lo indeseable. Aquello “sin forma” toma una fiereza irreconocible en su rechazo y crea una unidad con enorme poderío para poder trasfigurar una realidad unitaria. Lo que se intenta exponer aquí es el sentimiento amorfo como lo maldito por naturaleza (o al menos como un parte vital) porque aquello que no se puede ver y es reconocido solamente a través de la consecuencia resulta lo más mortal; nadie puede negar que el golpe certero de una bala en la cabeza de alguien producto de lo inhumano se reconoce como maldito, tampoco se considera pasiva a aquella melodía futurista que con tanta violencia se basa en martillazos y golpes a objetos metálicos. Importante es, entonces, la ausencia de forma en la unidad representada porque claudica en favor de lo violento; no debe confundirse nadie y tomar por maldito únicamente al acto

violento presencial ya que lo maldito se hace presente en la fuerza con la que un trazo es pintado, en el coraje con que una actriz interpreta a una prostituta malquerida por la vida.

Lo amorfo tiene correspondencia vital en la estética de lo maldito puesto que representa la acción desenfundada con la que se impacta a los espectadores, cuestión que, se vuelve primordial para la vivencia de lo grotesco. Ahora, lo que hasta ahora se ha descrito corresponde a una *violencia como narración*, que no significa que lo narrativo sea enteramente violento sino la adecuación de este concepto a una narrativa audiovisual. La percepción de las películas se hace a través de una historia, buena o mala, contada mediante una conversación audiovisual que se presenta en los sentidos y la razón de la audiencia. El cine, como aspecto primario, tiene a las imágenes en movimiento como una de sus primeras características. Éstas narran acciones representadas, “[...] y puede ser esquematizada por una serie de transformaciones que se encadenan a través de sucesiones del tipo: fechoría a punto de cometer - fechoría cometida - hecho que se debe castigar - proceso de castigo - hecho castigado - beneficio conseguido.” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1996:90-91), como se menciona en la cita, la sucesión de imágenes representa una historia, pero, la cuestión vital aquí es: ¿Cómo se narra lo maldito?... Tampoco existe una forma especial de hacerlo, técnicamente hablando, porque su efectividad (más bien) consiste en lo poderoso de su resultado en las personas. Lo narrativo de lo maldito surge de la simbolización de la violencia en los planos:

En el llamado cine clásico domina lo que puede ser denominado como una Poética de la Sustitución, es decir, un sistema de representación en el que la violencia explícita casi nunca aparece en la pantalla. Esta tradición coincide, por cierto, con la tradición del teatro antiguo, ya sea griego, chino o japonés, así como con el teatro brechtiano. En lugar de presentar gráficamente la violencia física se construye un sistema de metáforas.⁵⁸ (Zavala, 2013:4)

Lo anterior resume lo que se intenta, o se intentaba de acuerdo al periodo a exponer en esta investigación, representar narrativamente en la pantalla. La época de oro del cine mexicano corresponde a un estilo clásico, en cuanto narrativa, sus pasajes simbólicos sobre una realidad y sus diálogos rosando en lo poético corresponden a una “dulcificación”

⁵⁸ Zavala explica que la llamada “Poética de la sustitución” ha sido expuesta por el crítico cinematográfico Stephen Price en su libro *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930 – 1968.*, menciona (también) de las estrategias narrativas como la funcionalidad narrativa, la justificación causal, la lógica agonística y la racionalidad genológica.

narrativa de las acciones. Para describir la narrativa del periodo, en cuanto a lo maldito, se presenta la siguiente esquematización de la *violencia como narración*:

- 1) La violencia como representación antropológica al simbolizar distintos sectores sociales.⁵⁹
- 2) La narración ideológica de la violencia en recursos como diálogos, actuaciones, etc., que sirvan de representaciones metafóricas de (y en) los elementos.⁶⁰
- 3) Lo violento, visualmente hablando, como sólida solución a un impacto en la audiencia.

Los temas antropológicos no son vitales para este estudio, sin embargo, deben tener una vaga consideración ya que se representan a una sociedad en concreto. Lo narrativo muestra una cronología de eventos subsecuentes que llevan una idea y una lógica secuencial (inciso 1). Los actos mostrados en pantalla cuentan una situación y ésta se ve representada en la ambientación de la escena, no se habla aquí –entonces- de la actuación de los personajes, sino de lo que complementa y significa en la escena.⁶¹ Una narrativa representada surge en la aclimatación con cosas del periodo que intenta mostrar una película. V.g. una habitación con carabinas, sombreros charros sobre una mesa y una vestimenta en el actor en escena vistiendo un cinturón con balas simbolizaría a la época revolucionaria. La importancia radica en los elementos violentos que adornen la puesta a cuadro, y sugieran una aproximación al tiempo en el que se desarrolla la historia.

Una narración ideológica (inciso 2) se desarrolla en los actores de la escena tomados como elementos que se unen para contar una historia. En cuanto a lo violento, los diálogos tienen un poder inimaginable, se traduce así: si un personaje utiliza frases como: “yo soy su dueño, ella tiene que ser mi mujer”, se trata de una violencia representada por medio de diálogos que simbolicen lo que dicho personaje busca idealizarse en la obra. La actuación, en otro sentido, simboliza la búsqueda de una identidad en el pasaje violento, es decir, ¿en qué tono actuará cierta actriz/actor? Lo sumiso, lo empoderado, lo temeroso, etc., tienen un lugar especial en la simbolización de la violencia fijada a cuadro.

⁵⁹ Cfr. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet, *Op. Cit.*, 98-99 pp.

⁶⁰ *Ibid.*, 99-100 pp.

⁶¹ *Ibid.*, p. 109.

Ya se mencionaba en líneas anteriores, lo violento sirve como efecto dramático en la narrativa para dar o restar fuerza a la historia (inciso 3). Un acto grotesco surge en la resolución de conflictos, en la aparición de ellos, etc., lo usual –para el tratamiento de lo maldito en la historia- sirve como punto de interés visual que realce una narrativa y pueda solidificarse (o no) la secuencia en la que aparece el acto violento.

La *violencia como narración* se traduce en la historia en la que se desarrolla, “Se puede definir la historia como <<el significado o el contenido narrativo (incluso si ese contenido es, en algún caso, de débil intensidad dramática o de escaso valor argumental)>>” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet , 1996:113), por tanto, el contenido violento de las obras cinematográficas puede variar en cuanto a intensidad o en cuanto a valor (como se ha mencionado anteriormente), lo importante es reconocer el momento en el que suceda y cómo se trata a cuadro.

El último peldaño de la *descomposición de lo maldito* se estaciona en la *caracterización de lo violento* en cuanto a proyección en la historia. Tal vez muchos o tal vez pocos conceptos, pero todos tienen una significación importante en la representación. Necesario exponer que se complementan unos con otros y, los términos que se consideren como faltantes, bien pueden atribuirse a algún otro. Se intenta proyectar a los términos como el desfiguramiento de la realidad y de la forma, en cambio de una negación de la belleza dada la búsqueda de lo artístico de cada cuestión a tratar sin necesidad de contraponerse a otra cuestión (al menos dramáticamente porque en concepto resulta ser una consideración difícil de tratar).

Las características venideras son las que tienden a agredir la sensibilidad del espectador, es decir, lo maldito personificado en una persona. Siguiendo un poco la inspiración heredada por Rosenkranz, en primera instancia se presenta *lo soez* como una reconfiguración de la violencia misma, para este término lo violento pasa de la acción física a la acción del lenguaje verbal, las palabras como poder denigrante; éste fija sus limitaciones en lo que le es propio, dado que, interpreta al mundo con las posibilidades que conoce al condicionar a la belleza con su propia idea de unidad. Se expone aquí al egoísmo verbal que

funge como negación a lo majestuoso⁶² ya que rebaja lo que está fuera de éste para competir “de tú a tú”. *Lo soez* se representa en aquel acosador, en aquella otra hostigadora que no hacen más que defecar verbalmente, puede estar representado con objetos o en el modo de expresarse; éste sólo constituye un primer escalón en una subdivisión eminente del propio concepto.

Ahondado a *lo soez* se devienen dos términos: *lo ruin* y *lo decaído*. No es que signifiquen propiamente una subdivisión de la idea, sino que se relacionan en menor medida destructiva. *Lo ruin* significa impotencia de volver contingentes a las cosas y la abstracción propia. Se personaliza como lo sesgado a sus propios límites y no representa “dignidad” en sus acciones; hace hincapié en los defectos alrededor de la unidad sin dar importancia a lo central y verdaderamente valioso de cierta cuestión. En un sentido distinto, *lo decaído* es símbolo de lo maldito al proponerse a sí mismo al fondo de las proporciones en las que debería estar medido. No es que la debilidad sea símbolo de cobardía o necesite una ayuda externa de alguien o algo –al menos no para este estudio- sino que se convierte en necesidad constante hacia la aberración de la vida. Se puede representar físicamente por personas y ayudarse de ambientaciones que se contrasten con su realidad. Ambas conceptualizaciones se unen a un tratamiento de *lo vil* como representación de la “maldad” representada en las obras.⁶³ Lo anterior, la “maldad” representada, adquiere un valor mayor en la actuación puesto que se personifica de manera adecuada con sus contraposiciones y da un valor intrínseco a la narrativa de la historia.

Lo escrito anteriormente se relaciona con *lo grotesco* o *repudiable*, ya que representan procesos de las acciones que se representan. Se caracteriza por ser vomitivos y estar encarnados en las mentes más perversas, no es que el físico tenga estatutos de simpleza o frialdad, al contrario, lo inimaginable se viste de acuerdo con lo inesperado de su aparición. En *lo grotesco* existe una falta de sentido de lo amable, de lo tierno y de lo angelical; lo destructivo, ya sea momentánea o prolongadamente, se acciona en este concepto como el rompimiento en el proceso de lo bello. “La antítesis a lo bello agradable es lo repugnante, y

⁶² Cfr. Karl Rosenkranz, *Op. Cit.*, p.93.

⁶³ Términos basados e inspirados en lo mezquino, lo débil y la bajeza de Rosenkranz que expuso en las páginas 92-96 dentro de *La estética de lo feo*.

precisamente: 1) como negación de lo gracioso, lo tosco; 2) de lo lúdico, lo vacío y lo muerto; 3) de lo atractivo, lo horrible.” (Rosenkranz, 1992:135); de esta manera, lo grotesco juega su papel como cierto acosador de la unidad, con la capacidad de romper la forma y el estilo de la obra, no le interesa quién sea partícipe puesto que actúa a manera de su espectacularidad y si resulta ser (cada vez) más impactante resolverá su objetivo como finiquitado.

Lo importante aquí, se mencionaba, es la manera en cómo se representa *lo repudiable*. En principio puede aparecer como un concepto desagradable y relativo, lo cual es, pero se limita al desagrado y el rechazo por parte de los espectadores. Lo metódico de su representación se basa en la espectacularidad con la que aparece, ya que será lo menos “atractivo” posible al no interesarse en la deformación de su mente y de su forma; sus actos se presencian como prolongados dado el acoso que impone en las vías de escape de lo bello. “[...] es opuesto a lo atractivo y a la deformación de éste que en su feo movimiento sólo da lugar a nuestras deformidades, disonancias y palabras inconvenientes.” (Rosenkranz, 1992:141), en cuestiones estéticas: se trata de lo insensato de la belleza. Se implica en monstruos, en hombres lobo, en el maniaco sexual, en el asesino, no importa quién porque lo repudiable en sus caracteres se transfigura en la obsceno que resulte la escena. Necesario recalcar que lo bello se atribuye, como se diría anteriormente, se presenta cuando la belleza delata su existencia y contraposición.

“Lo horrendo es esa fealdad a la que el arte no puede sustraerse si no quiere representar el mal, y moverse como una concepción limitada del mundo, que sólo, tendría por meta el entretenimiento placentero” (Rosenkranz, 1992:141), en lugar de “horrendo” aquí se menciona a lo grotesco para definir a esa “fealdad”, lo que ayuda a este estudio en la cita anterior se basa en el placer; mismo que ha de tomarse como el que es propio de lo grotesco, es decir, lo vomitivo sienta y va a satisfacer sus necesidades placenteras mediante la manera que conoce, siendo grotesco y violentando la estabilidad personal de terceros. Como habrá de quedar entredicho, la maldad es ese placer y no es que signifique una tontería encontrar en ésta (o lo perverso) una forma de placer inagotable. “El mal es la cumbre de lo horrendo en cuanto negación absoluta, positiva de la idea” (Rosenkranz, 1992:141), así se sugiere que se entrelacen los términos aquí expuestos: la maldad es lo máxima negación de la unidad artística al satisfacerse mediante actos repugnantes que modifiquen (o traten de modificar) la

idea más sensible, en este caso, la estabilidad del espectador; en otras palabras, la villanía es lo que acontece en lo grotesco para suponerse como oposición de lo bello.

“Lo horrendo, por lo tanto, no puede ser nunca fin en sí mismo, no puede estar aislado, debe ser provocado por la necesidad de presentar la libertad en su totalidad y debe ser idealizado como todo fenómeno en general.” (Rosenkranz, 1992:141), así pues, se trata de una “injusticia” de la libertad hacia lo maldito dado que exhibe sus métodos para imperarse sobre éste. *Lo grotesco* como posibilidad estética se hace realidad en la sensibilización extrema de la audiencia. V.g. una violación continúa visualizada en pantalla durante varios minutos⁶⁴ en la que se observa el sufrimiento y la desesperación de la víctima; en ésta escena existe la satisfacción placentera del agresor y lo grotesco de la escena incurre en las faltas a la libertad y a la belleza de la mujer, en atacar su elemento principal de la belleza, asimismo, hace dar cuenta de un crimen que se está cometiendo. A propósito del crimen, Rosenkranz hacía mención de estos como objetos no estéticos por su indulgencia en la voluntad propia de cometerse y en su puntualización en lo vulgar⁶⁵, es cierto, los crímenes no podrían ser considerados como objetos bello en un estudio de la estética, no obstante, personalmente sostendría que el tratamiento de los crímenes puede acentuarse por su propios elementos estéticos, en otras palabras, lo “artístico” en los actos delictivos se produce en su representación y no en su acción o motivo. Una escena reincidente en la “fibra sensible” de las personas puede encontrarse en la dulcificación de la violencia o exponer, con mucho cuidado, los elementos que conformen dicho acto.

Se ha mencionado entonces que la conceptualización de lo violento tiene sus motivos dramáticos y narrativos en las obras, pero, ¿cuál sería la concepción ideológica de lo maldito? ¿de dónde surge?... *la estética de lo oscuro* intentaría responder a estos cuestionamientos. Su nombre deviene de su apariencia y simbolización, mas no como designación “macabra” al estudio de lo bello. Oscuro porque hay ausencia de luz, ya sea de manera total o parcial, y en ésta se vierte aquello que intenta no ser descubierto o, en su defecto, que espera una homogenización de sus dominios para actuar. Tampoco resulta ser una dificultad para el pensamiento y su tratamiento, de hecho, se simplifica de una manera más rápida que la

⁶⁴ Como sucede en *Irreversible* (2002, Dir. Gaspar Noé).

⁶⁵ Cfr. Karl Rosenkranz, *Op. Cit.*, p.152.

descomposición de lo maldito, ya que ésta radica en una explicación del *cómo* y lo oscuro se centra en el *qué*. Como consideración para este tópico se encuentra Trías, que menciona: “El arte hoy –cine, narración, pintura- se encamina por una vía peligrosa: intenta apurar ese límite y esa condición, revelándola de manera que se preserve el efecto estético” (Trías, 2016:30), dicho de otra manera, no todo lo que procede de lo oscuro se encamina hacia una apreciación auténtica de la estética, no significa que sólo al poner un arma se traduzca como artístico, tampoco será más interesante si se opta por esta vía.

De cualquier modo, lo oscuro debe (o podría) entenderse como una cuna que adopta la crianza de lo maldito. La simbolización de la oscuridad radica en el tenebrismo y si se introduce este concepto, la remembranza ocurre en la pintura que se reveló en el siglo XVII, pintores como Caravaggio exponían un contraste demasiado marcado con zonas oscuras muy densas, como si de estas apareciera algo o fuera a surgir cierta fuerza en la escena, también, necesario mencionar al expresionismo alemán, que con sus contrastes y temas estridentes calculaba su representación estética en las experiencias gestadas en la emoción. Sea un antecedente directo, o no, lo oscuro en el arte, mejor dicho, lo oscuro en el cine marca una conversación entre los nervios del espectador y lo siniestro. Para Eco, en su *Historia de la fealdad*, lo siniestro comprendía una antítesis de lo tranquilo⁶⁶, teniendo así una desesperación de la parsimonia por “descubrir” eso que aún no sabe qué es.

Hablar de lo oscuro significa intentar encontrar en las penumbras el “switch” que encienda la luz y nos muestre qué es eso que no conocemos pero que, sin realizar acción alguna, ya mantiene los pelos de punta. *La estética de lo oscuro* basa sus experiencias estéticas en la desesperación y lo misterioso, creando así una ambivalencia no conforme donde los pensamientos se convierten en una fuente entrópica de la información de lo desconocido. En otras palabras, la fantasía y la imaginación sirven de aliados para intentar demostrar algo de lo que no se tiene prueba. Como se mencionaba en los escritos de Trías, “en lo siniestro parece existir en lo real una confirmación de deseos y fantasías que han sido refutados por el choque del sujeto de la realidad” (Trías, 2016:56), en otras palabras, lo fantástico se encarna. Imaginar sobre lo que se “oculta” corresponde a un nerviosismo que va creciendo por la ansiedad del bienestar. Por lo tanto, y como se puntualizaba

⁶⁶ Cfr., Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, p. 311

anteriormente, lo oscuro no requiere una comprensión esquematizada sobre su concepto porque sólo interviene la imaginación (o la fantasía) para “descubrir” lo que está en las penumbras. Un estudio sobre la oscuridad no determinaría la capacidad estética de las obras, sino su correlación con la audiencia, es decir, *la estética de lo maldito*. Ésta se subdivide en dos partes para no mezclar conceptos y por mera practicidad en el estudio. Lo maldito pues, intenta dar una posición estética y comprensiva de los elementos violentos percibidos por las personas, el tabú que existe sobre la aparición de los hechos violentos no debe tomarse como un adefesio del arte, al contrario, debe ser concebido como algo primordial de éste. Como si de un directorio se tratase, lo maldito debe ser conceptualizado, entendido y (hasta) disfrutado para una mejor comprensión de la obra.

Sin embargo, ¿qué sentido tendría lo aquí expuesto si no se aplicara a una obra artística?, importante es no perder el objetivo de esta investigación y el periodo en el que se centra: la época de oro del cine mexicano. Para hablar de lo maldito, en este periodo, se necesita una comprensión del contexto (cuestión en la que se ha puntualizado anteriormente), no es –a saber- un periodo con una capacidad grotesca en su representación, sin embargo, la simbolización del mismo comprende (para este estudio) lo inimaginable para lo maldito. Mismo que podría verse sorprendido del tratamiento audiovisual de las obras.

¿Qué sucede entonces cuando lo maldito se convierte en cómico? ¿Qué sucede cuando se traspasa la barrera de lo establecido y se le adhiere un sabor agridulce a lo podrido?, *El esqueleto de la señora Morales* es, quizá, una película que puede poner contentos a todos. Excesivamente grotesca y sumamente humorística se plantea una trama llena de misterio y comicidad. Dirigida por Rogelio González en 1959 (y estrenada en 1960), la historia comienza con un taxidermista: Pablo Morales (Arturo de Córdova) que vive en discordia con su esposa: Gloria Morales (Amparo Rivelles), ambos son totalmente lo contrario, puesto que, la excentricidad y lo extrovertido se posicionan en el primero, mientras que la amargura y sumisión imperan en la segunda. La película está basada en un cuento de Arthur Machen⁶⁷ titulado “El misterio de Islington” y entremezcla un ambiente oscuro y repugnante en el que se desarrolla la historia. Ayala Blanco menciona sobre ésta:

⁶⁷ (1863-1947) escritor británico de novelas y cuentos de terror. Entre sus obras más notables se encuentran *El gran dios pan* (1890), *Los tres impostores* (1895) y *La mano roja* (1895).

Este film puede considerarse como la más insólita de las películas fuera de serie del cine mexicano. Muy diversas circunstancias confluyeron para su acierto: el argumento se tomó de un relato de Arthur Machen, lo adaptó el entonces guionista Luis Alcoriza, y fue puesto en manos del director de comedias Rogelio González [...] que desde hacía tiempo luchaba solitariamente con poca fortuna [...] por realizar aunque fuese una buena película en su carrera. [...] Película proteica, El esqueleto de la señora Morales se genera en el hibridismo. Tres temperamentos, y tres conceptos de humor totalmente diferentes, concluyen para dar forma definitiva a la dimensión satírica del relato. El esquema inicial corresponde a la noción anglosajona del humor negro ortodoxo, ese regodeo jubiloso en todo lo que disminuye el tradicional carácter sagrado de la muerte. A la osamenta del film se añaden dos variantes personales: el humor español de Luis Alcoriza y el relajo mexicano de Rogelio González. [...] La película muestra, pues, tres niveles de juicio. Pero, si bien antipático y voluntariamente deforme, el resultado de ninguna manera carece de acento unitario. Las tres influencias dominantes no se excluyen; antes bien, se acoplan, se articulan y agudizan la comicidad de la cinta. (Ayala, 2017:229)

La película, pues, mantiene una unidad esquematizada en el humor como su tema central, pero también, se distribuye en cuanto al horror y lo perverso. Al tratarse de un taxidermista se intuye una vida llena de cadáveres y animales disecados. Estos se mantienen como una decoración tormentosa para la escena, ya que, generan un ambiente referente a la mortandad; aunque no sólo de los cuerpos que yacen en el lugar, sino de la unión que podrían tener ambos personajes principales. El filme se sitúa en una guerra sin trincheras con una esposa mentirosa, abnegada y llena de prejuicios que sólo se dirigen a su marido con odio y desprecio, representa a la tiranía de la hipocresía. En un sentido contrario, Pablo es un hombre que gusta de divertirse, de regodearse entre los muertos, cuenta con anhelos y odia totalmente a su mujer. La película pertenece a *la estética de lo maldito* por un giro interesante e inesperado de lo cruel: la sátira de la violencia. “A partir de ella (la fealdad) se accede a la posibilidad de un arte más elevado, elevación consistente en la superación de lo feo por lo cómico.” (Rosenkranz, 1992:9); así, se encuentra una “sustitución” de lo grotesco por la comicidad de la obra. Cuando un sentimiento toca un extremo se convierte en otra cosa, p.e. una historia llena de tristeza donde no exista otra cosa llegará al momento de “hartar” a la tristeza y convertirla en comicidad, es decir, ya no será trágico la acción sino la exageración de ciertas acciones en pantallas pasará a un plano diferente.⁶⁸

Del mismo modo, el filme en cuestión, ya no se detiene en lo trágico de las acciones, puesto que son demasiadas, y ya se ridiculiza en los hechos de los personajes. La sensatez

⁶⁸ Un ejemplo se visualiza en *Tiempos Modernos*, de Chaplin, en donde se observa al actor caer en infinidad de torpezas y tristezas que ya sólo queda reír de lo que suceda en pantalla.

parece vivir más en el señor Morales que en la propia señora Morales. A esta última le molesta el olor a “muerte” que habita en su casa y no se cansa de calumniar las acciones de su marido pues miente y espera una consecuencia del martirio que es “vivir” con él en un lugar tan “horrible”. La simbolización de lo oscuro se retrata durante casi toda la película dado que se ambienta en una casa vieja, en penumbras y silenciosa; con toques expresionistas y una particular manera de “normalizar” lo profano es como vive el matrimonio.

Lo soez interviene en la señora Morales al escupir difamaciones sin sentido, ésta se protege con un cura y su séquito de achichincles para claudicar lo no hecho por su pareja. En la estelar vive la indignación de su “condición” física y repite constantemente un papel de víctima escandalizada por sus propios límites físicos y mentales. Ella es quien coacciona los deseos amorosos de su marido; con ella comienza la repugnancia de ver a su marido comer carne o lo desagradable que resulta el olor de la misma; también, no soporta que él no lave sus manos desesperadamente y adhiera alcohol al exterminio de los gérmenes que lo invaden. La representación de *lo ruin* en la protagonista se refleja en sus acciones, en su insistencia por molestar y no permitir cierta “belleza” que podría significar la unión de ambos dentro de su propio hogar. Se alía con sus semejantes, en cuanto a ideales, pues las mojigatas amigas, el cura, su hermana y su cuñado creen cualquier cantidad de estupideces que podrían salir de su boca.

Colérica, impositiva y timorata, Gloria vive en el mundo cerrado de las “ratas de sacristía”. Se entrega tristemente a sus advocaciones religiosas, viste de negro hasta el tobillo, y frecuenta exclusivamente beatas, mochos y curas. Confiesa haber quemado un libro antropológico con escenas de aborígenes desnudas porque considera que “se puede ser negra y tener dignidad”. Sustrahe los ahorros de su marido para destinarlos a la reparación del altar de Santa Rita. Hipócrita congénita y vegetariana, se siente inferior con su pierna contrahecha y es, por supuesto, una aberrada sexual. Vive castamente, rodeada de oraciones y súbitos ataques de histeria. Le horroriza la carne cocida como si fuera un objeto de implicaciones lujuriosas. (Ayala, 2017:231)

Así, se expresa a la representación de *lo soez* con una figura central de la cinta. Misma que evidencia su ignorancia sentimental y desprecio hacia lo simple y poderoso. En su determinación se encuentra la inferioridad y el abandono de la dignidad para poder luchar “en igualdad de condiciones” contra su fuerza opuesta, su marido. Lo maldito interviene en la representación y funcionalidad de Gloria que determina las acciones relevantes en la historia. ¿Qué importancia tiene una persona que convierte el infierno en un lugar alcanzable

para todos?... no significa un misterio lo que sucede cuando se altera a la realidad como lo hace Gloria, su actuar deviene en la consideración final: su muerte. La manera en como violenta la relación con su marido es particular, no utiliza la fuerza física para limitar los deseos de su marido, basta con el simple hecho de martirizar lo ridículo. Ella convierte lo deplorable en risas, pasa de la humillación a lo ridículo y se observa mediante los detalles de su comportamiento: ofensas verbales y simbólicas a su marido, el intento de asesinato a la mascota de éste, los gritos que difamen la integridad del personaje (“no me pegues Pablo, no me pegues”) cuando éste no ha movido un solo dedo.

La intención de las acciones es lo repugnante en su comportamiento. No existen motivos válidos, sólo el beneficio propio que la convierten en un agente *grotesco* a los ojos de muchos. Ya no se profundiza en el motivo de sus actos, sino cómo pretende el mayor sufrimiento en la realización de estos. La destrucción de la cámara del estelar, el maquillaje que hace pasar por golpes para engañar a los demás, los chantajes emocionales son cosas grotescas en la relación de ambos, sin embargo, se mencionaba en la comicidad de los actos y es ahí donde aparece la contraposición de lo grotesco: Pablo Morales.

El mundo que ama Pablo, en cambio, es un mundo abierto y extrovertido. [...] El señor Morales, cuyo oficio es tratar con cadáveres, juega con los niños del barrio, bromea con los vecinos y sonríe ante los estímulos más nimios. Su imagen es la de un adulto infantil, un buen hombre que todavía no se desprende del azoro ante la realidad porque nunca ha podido satisfacer plenamente su actitud curiosa. Es taciturno y estoico, pero cuando está en la calle o en la cantina, [...] la afabilidad vuelve a reinar en su carácter. Lejos de su casa, la armonía social y la fraternidad rodean al personaje. (Ayala, 2017:232)

Como se ha mencionado hasta ahora, la contraposición de los elementos revela la belleza (o no) de los componentes de una unidad, en este caso, la yuxtaposición que surge entre ambos personajes deja entredicho al cáncer y a la cura, en otro sentido, lo que sobra y lo que basta. Tampoco es que Pablo sea un alma angelical, por el simple hecho de que asesina a su esposa pero, contradictoriamente con la vida, ella “lo tiene merecido” y no es actitud propia el que lo mencione de esa manera sino que, la trama sugiere eso a los espectadores. La tragedia pasa a la risa cuando el estelar decide asesinar a su esposa, ya que, pone en marcha tan diabólica idea con bastante humor, éste inyecta veneno en todos los alimentos de la mujer, y espera pacientemente con una sonrisa y un sarcasmo mientras su esposa cae muerta.

Lo grotesco de la escena no radica en la caída del cuerpo sin vida, sino en la sonrisa desfigurada del estelar. A cualquiera, en ese punto de la película, le da una entera satisfacción la muerte de la (ahora) fallecida. La alegría que produzca la violencia pertenece a lo grotesco de la escena; puesto que la perversión con la que se observa el perecimiento resulta ser tan malvado que no cabe en un concepto de la escena. Es cierto, y resulta magnífico, la representación visual del asesinato simboliza una armonía bastante agradable para el humor. Ahí es donde toca fondo lo grotesco, porque cuando no “alcanza a ver la orilla” no tiene en que “sostenerse”, volviendo así, la trama en risa pero sin olvidar su sentido maldito en la acción. Lo propositivo en el crimen corresponde a una enmarcación del embellecimiento de lo visual, mas no de la acción. En cierto sentido, ¿quién desea morir de una manera tan ridícula e inmediata? Lo que acontece al fallecimiento de la esposa corresponde al contexto secuencial de la época de oro al no mostrar violencia extremadamente visual, se trata de un sistema metaforizado gradual que se va incrementando de acuerdo a las actividades que se realizan en contra del protagonista; coloquialmente lo definiría el dicho popular: “tanto va el cántaro a la fuente hasta que se rompe”, de esa manera sucede. Los fallidos ataques incesantes que se acentúan en lo grotesco corresponden a una acción última y determinante: la muerte, aunque ésta como ridiculización del acto.

Lo repudiable aparece en el desmembramiento del cuerpo de la occisa, se ve al protagonista desencarnar uno a uno los huesos mientras le “habla” en tono burlesco, es decir, el cadáver adquiere la característica de *lo defectuoso*, y no por estar “incompleto”, sino por la aseveración de supremacía por parte del vivo. Éste tiene el poder de minimizar la condición de lo no viviente al descargar sus frustraciones satirizando las frases que el cuerpo mencionaba en vida. Es grotesco y defectuoso porque la manera en cómo se deshacen los tejidos y se cortan las articulaciones moribundas para satisfacer el deseo de quien lo emplea. Junto a la maquiavélica escena, aparece el montaje, que se ambienta con iluminación lateral generando, aún más, el ambiente de misterio; como si de una obra puramente expresionista se tratase, se acomodan los planos de tal manera que se entrevé a la mascota (un águila) del protagonista viendo como saborea la escena, un ritmo lento en el descuartizamiento acompañan la escena y prolongan aún más la agonía de algo que no tiene vida; los encuadres convierten al espectador en el propio cuerpo sin vida pues con planos contrapicados se puede sentir “vivencialmente” como si de sustitución de cuerpos se tratase.

¿Qué se puede decir de lo oscuro de la escena?... *la estética de lo oscuro*, al ser únicamente una definición, permite la narración de la misma. Se trata de una casa vieja, oscura, llena de cadáveres de animales; por tanto, la vida no se interpone a lo demás. Sólo existe la miseria y la angustia. La oscuridad se apodera de las acciones de los protagonistas y se simboliza, de manera cuasi perfecta, al permanecer en el sótano (lugar donde se practica la taxidermia). No existe sanación o ilusión porque lo oscuro resguarda la muerte y la atrocidad. La manera en cómo se profanan los cuerpos sin vida en la penumbra remiten a la gestación de lo que no posee vida en las tinieblas. Un acto tan atroz, como lo es el desmembramiento de lo no vivo, sólo puede ocurrir en la oscuridad –sí se trata de fines dramáticos–, en ésta se incluyen los misterios y secretos; el cuerpo sin vida de la esposa es un secreto, debe permanecer escondido y se debe destazar en donde nadie observe. Así, se hace patente el sentimiento de *la estética de lo oscuro* que valida su intuición como gestora de espectacularidad de lo siniestro, de lo “oculto”.

Un ambiente lleno de penumbra acompaña a la película, se trata de una obra donde no se escatima en recursos que recurran a los extremos para convertir, lo que ha nacido como repugnante, en satírico. *El esqueleto de la señora Morales* responde satisfactoriamente a *la estética de lo maldito* pues, a pesar, de cambiar el tono de su trama, mantiene sus elementos macabros en ella. Su contextualización es difícil, dado que, la situación que atormenta a ambos protagonistas se torna complicada en su relación. Se ha convertido, como podría resumirse: “en una guerra sin cuartel”. Y no es que se exponga en la razón una parte u otra, sino que las atrocidades de ambos personajes mantienen conceptos perversos en ellas; también, su representación en la pantalla resulta ser digerible por la combinación de sátira y violencia.

El esqueleto de la señora Morales nada toma en serio, ni siquiera la seriedad de su sátira. En ocasiones la película se vuelve ofensiva, otras veces la ironía densa es imprevisiblemente aguda. Se pasa del sarcasmo a la carcajada estridente y de ahí al golpe teatral, en un tenaz afán por desvirtuar todos los valores del hombre común que han sido puestos en juego. (Ayala, 2017:230)

Lo que sucede en el filme se convierte en un acierto porque, necesario recordarlo, el impacto en la sensibilidad del espectador es primordial para la estética pero, si se trata de otra manera, la invisibilización de lo trágico (que se impregna en la comedia) resulta aún más grotesco; enfatizar en lo cómico de lo repugnante invierte en una apuesta arriesgada (claro

que el humor negro adquiere siempre su fascinación) para una época donde lo explícito era ocultado al denotar lo cadavérico que resulta el burlarse de la violencia; también, acierto es que exhibir los extremos estéticos en las películas muestra con gran maestría el deber de la audiencia de adoptar a lo maldito como elemento comprensible y necesario de las obras artísticas. Por ende, ¿qué más acertado que se exhiba en una realidad lo antes expuesto?

Para la anterior aseveración se encuentra *Raíces*, película dirigida por Benito Alazraki en 1953, correspondiente a un neorrealismo mexicano⁶⁹ (si se puede proclamar así) se muestra una realidad del indigenismo a través de un filme independiente que acentúa la realidad moral en la que se encontraban algunos pueblos naturales del periodo. La curiosidad del filme radica en su buena exposición del tema al verse evidenciada una información e investigación sobre lo que se pretendía filmar. Tal vez no reúna los grandes comentarios y críticas, incluso quizá no figure como una obra notable; tampoco se trata enteramente sobre una violencia representada centrada como primordial en la historia pero, lo que aquí se intenta, es la apuesta con del tratamiento como afirmación de lo expuesto por este estudio. Indagar sobre la película sitúa a los espectadores con cuatro metrajes que conforman una obra funcional. Las historias se engranan de manera casi natural para formar una experiencia vivencial de lo que “ocurría” con los participantes de la cinta. El filme cuenta con no actores, es decir, personas que no son actores profesionales y que no cuentan con la preparación para ello. Las cuatro historias son: *Las vacas*, *Nuestra señora*, *El tuerto* y *La potrarca*. No se tomará, lastimosamente, a todas ellas en cuenta para este estudio, sin embargo, todas habrán de ser mencionadas. Sin duda, lo trágico en el desarrollo de esta película se centra en la acción de los personajes; éstos convierten al temor como su mejor compañero al momento de afrontar las situaciones.

Las vacas, primera en aparición, muestra lo inhóspito de la vida indígena que se encuentra confinada a un ambiente de incertidumbre y sequía (en todos los sentidos se la palabra). Una historia sencilla pero significativa: la lucha por sobrevivir de una pareja que no encuentra recursos para salir adelante y dar una vida mejor a su bebé y a ellos mismos. Lo significativo de esta sección del filme se ejemplifica en el paso de lo desesperado a lo

⁶⁹ Se menciona así por la particularidad que tuvo la obra de asistir a las locaciones donde se encontraban los “personajes” adecuados para la historia.

denigrante. La cinta muestra, impacientando en el clímax de la historia, cómo una pareja de ciudadanos (rubios, empoderados y adinerados) contrata a la protagonista para ser nodriza de su bebé; a ésta le piden “el cien de la leche” para cerrar el trato, cuestión a la que el protagonista se niega y trata de impedir que su esposa acepte lo que los “blancos”. Resultado de una pantomima, la mujer termina aceptando el trato para dar su leche al hijo de alguien más y abandonando al su propio hijo con su padre en ese lugar tan desahuciado.

Resulta una lástima no economizar en la ejemplificación, sin embargo, no puede resultar de otra manera por la simple premura de la explicación. En otro sentido, lo importante (para este estudio) es recalcar el acto de las personas de ciudad con los protagonistas, es decir, la simple creencia de superioridad para denigrar la vida humana corresponde a *lo defectuoso*. Éste actúa como principio denigrante de la desesperación, de algunos. Si se rescata a la miseria a través de lo denigrante es marcar una superioridad implícita de una persona sobre otra. El defecto está en los protagonistas que no tienen otra salida ante su situación y humillan su condición para aceptar términos externos, con la finalidad de la supervivencia. Estéticamente sucede algo similar con *lo repugnante*, ya que éste exige la degradación personal de los componentes para servir de “diversión” a su propio placer. En una unidad estética relucen más los elementos que, con una contraposición de su contrario, se enaltecen en la obra, dicho de otro modo: “Lo hórrido es la activa destrucción de la vida a través de lo negativo que se manifiesta también en forma negativa” (Rosenkranz, 1992:135).

Nuestra Señora, relata una ignorancia constante y caprichosa que se manifiesta en la negación de la igualdad de elementos en un plano propio. Es decir, lo que muestra esta historia es a una soberbia tesista que titula a su investigación: “La vida salvaje de los indios mexicanos”. Lo anterior la ubica en un plano donde su ignorancia se traduce en idiotez. Mediante el mal juicio, lo peyorativo y la supremacía autoproclamada en contra de los pobladores del pueblo al que asiste, muestran una ejemplificación que, de igual manera, se somete a *lo defectuoso*.

Sus juicios prematuros y su poca comprensión del entorno, al que ha llegado, vuelven “defectuosos” a los “indios salvajes mexicanos” porque se antepone la vaguedad a la

realidad. En un sentido acordado con Rosenkranz, la incomprensión de la expresión⁷⁰ surge al deformar el significado anteponiendo lo propio como “verdad”; así, lo que tiene defectos por “antonomasia” es por la sencillez de la mente de quien juzga. Todo esto permanece visible mediante las aseveraciones, diálogos como: “no comprenden lo que es arte... cómo pueden vivir en estas condiciones... son inferiores”, sólo confirman lo repugnante en la aseveración.

El tuerto, quizá es la historia más impactante de toda la película (particularmente hablando), ya que se muestra –visualmente- el acontecer al objetivo de este capítulo: lo maldito en todas sus aseveraciones. Para el tratamiento visual de este apartado, lo importante surge en el *cómo* de la representación y su impacto emocional en aquellos que lo puedan visualizar. De acuerdo con lo que acontece en *el tuerto*, se visualiza la más pura expresión de lo maldito en un contexto especial y complicado; con lo anterior me refiero a la crudeza como elemento primordial en la elaboración de la estética de lo maldito, ésta (entendida) como la nula importancia del derroche de elementos.

Los elementos presentados en esta historia se muestran de manera cronológica y secuencial, como resultado de una serie de eventos. Lo primordial en el desenfreno de acciones en contra de la unidad se dan con una noción básica: un niño “tuerto”. Las complicaciones físicas se muestran como los impedimentos de la realización personal del protagonista; ante el acoso y la violencia que genera su situación, el estelar desea dejar de sufrir el mal que acontece. El hostigamiento sufrido genera violencia y se representa con puñetazos evidentes y crueles que reblandecen su cuerpo. La violencia corpórea hacia el “tuerto” no cesa ante las súplicas de éste, tampoco conoce discriminación en las ofensas a consecuencia de una intolerancia visible en las taladrantes risas dirigidas al niño. *Lo grotesco* se manifiesta así, como un incesante acto de repulsión hacia lo vulnerable, para representar a lo vulnerable se le asigna una nula capacidad de defensa, puesto que, todo el poco estima que se ha construido parecer estar derrumbado y en cenizas, ¿cómo se representa la cobardía?... la cobardía no sugiere la ejemplificación del personaje principal, más bien, la cobardía se manifiesta en cada burla, en cada golpe, en el desprecio y la negación; dicho de otra manera, la intolerancia no se maneja como una simbolización en los elementos, sino que

⁷⁰ Cfr., Karl Rosenkranz, *Op. Cit.*, p.52.

actúa físicamente y arremete en contra de la inocencia. Por eso, el paso de la violencia verbal a la violencia física se ejemplifica como es: atentar contra la humanidad de alguien sin intermediarios ni justificación.

Lo defectuoso, lo repugnante, lo grotesco y lo denigrante se unen en un solo elemento: el ojo. Ese que representa el mal de todos los males. Cuando el protagonista cree estar “curado” busca el refugio en aquello que lo ha rechazado tanto tiempo pero, cuando decide mostrar que su mejoría, se observa un ojo grisáceo, como si la vida hubiera perecido en él. Un ojo gris, sin una sola señal de vitalidad se erige como “objeto de deseo” de lo maldito; a través de algo tan vital es como se va apagando la vida. La visualización de un ojo “deforme” genera sensación de desagrado en los concurrentes, no es común que se vea un ojo maltrecho, un órgano tan vital y tan destruido; es cierto, el tratamiento visual de dicho “objeto de deseo” se maneja con una sensibilización en el personaje principal, se busca una tolerancia popular en la historia y eso es lo que acontece a la estética de lo maldito, porque ella representa a lo que no es bello, a lo que nadie quiere ver. Para *lo defectuoso* se expresaría de la siguiente manera: “la asimetría no es simple ausencia de forma, es decididamente deformidad.” (Rosenkranz, 1992:57), dicho lo anterior, se tomaría –entonces- a un defecto físico como justificación a la violencia por no pertenecer cierta uniformidad en un concepto de belleza.

Como último peldaño se encuentra *La potrarca*, historia que se desarrolla con base en lo perverso. Se ejemplifica la historia de una nativa (llamada Xanath) que funge como sirviente de un arqueólogo extranjero. Lo impresionante de la historia surge cuando éste desea poseer su sexualidad y no encuentra problema en intentar aprovecharse de ella. El acoso, como ya se ha mencionado, simboliza una degradación de la forma para poder “atacar” a ésta de manera denigrante. En este caso, se encuentra una de las peores formas de todas: el acoso sexual. Mismo que no interesa para el agresor si se trata de una espectacularidad en el acto violento. *Lo grotesco* se encarna en un hombre asqueroso y otoñal que intenta saciar sus deseos a toda costa; le gustaría que la situación se presentara de manera sumisa pero no le importa si lo patean, si lo rasguñan o le jalen el cabello, lo único que necesita es sentir la piel de la joven cerca, entre sus manos, junto a su cuerpo. Éste la persigue, se enfrasca en un juego de cacería donde él es el cazador y la joven es la presa; los escondites no sirven porque siempre llegará a Xanath. Al final, cuando la posee a la fuerza, devela aquello tan maldito y

tan oculto que “no debió haber sido develado”⁷¹, su aliento es veneno para la piel, se sumerge en sus cabellos y besa sus pies: la más pura definición de un maniático sexual.

Tal vez, la descripción anterior sea bastante tétrica, pero, como todos los elementos hasta ahora vistos, corresponden a una *estética de lo maldito* que sugiere una acentuación especial en las obras. *Raíces* se manifiesta como la amargura de lo real, lo que no conoce el sonido ahora tiene voz en diferentes planos secuenciales sobre la violencia representada. Cruda y sincera obra de la época de oro que alcanza su reconocimiento propio en la riqueza de sus acontecimientos personificados. La personificación de la violencia, pues, transmite lo más importante a un público: el sentimiento de lo maldito en carne propia. No es “horrible” temblar de miedo a causa de una película, tampoco resulta desagradable lo maldito que figure en la pantalla; lo que resultaría verdaderamente como “negación a la belleza” sería en tratar de ocultar que la violencia está ahí frente a los ojos y que “afea” cualquier obra artística.

Por tanto, se deduce que lo maldito tiene razón de existir y que, esas razones, adquieren una misiva en la sensibilidad de los presentes como actos definitivos y definatorios en las películas. La época de oro continuó un camino escabroso lleno de dificultades, éstas no se veían en su técnica o su narrativa, sino en la sensibilidad de los espectadores. Increíble resultaría que una película fuera censurada por su lenguaje soez, sin embargo, así sucedía y visualizar la violencia en un periodo tan rico (artísticamente hablando) relega una herencia sobre la representación artística de la violencia. Ésta que, no existe en los libros pero figura en la imaginación de las personas.

⁷¹ Palabras de Schelling citadas por Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*, p. 29.

Salón México

La conceptualización hasta ahora mencionada comprende una pretensión sobre un breve estudio de la violencia representada en la época de oro del cine mexicano. Sin embargo, los conceptos de cada apartado no relucen totalmente por sí solos, lo ideal es una ejemplificación y conclusión que avalen lo dicho hasta ahora. Para ello, la unificación de lo descrito se vuelve primordial, por lo tanto, una película que reúna los tres apartados (*La dulce muerte*, *Violencia y Moral* y *Estética de lo maldito*) muestra una aspiración de los propósitos de esta investigación. Para lo anterior, se presenta *Salón México* de 1949, película dirigida por Emilio Fernández con una violencia expresada de acuerdo a los estándares que se han ejemplificado y se concluirán a continuación.

La película cuenta la historia de una cabaretera que trabaja para sostener los estudios de su hermana menor. Se trata, pues, de una conjunción entre lo podrido y lo honorable; la cinta cuenta el drama en el que se ve envuelta Mercedes (Marga López) al trabajar en un lugar al que ella no quiere pertenecer, en éste soporta los malos tratos, las limosnas y el hedor moribundo de su “prisión” para obtener ingresos comprometidos con la “buena” educación de su hermana. La ambivalencia en una sola persona se maneja, por un lado, con la buena y desgraciada mujer que olvida su vida para darla por alguien más y, en un sentido opuesto, la prostituta que intercambia su dignidad por algún beneficio monetario. Ayala Blanco la describe de la siguiente manera:

Mercedes (Marga López) frecuenta el famoso salón de baile en calidad de fichadora –pareja mercenaria de los gañanes que concurren a bailar al tugurio– para que su hermana Beatriz (Silvia Derbez) pueda continuar sus estudios en una escuela particular para señoritas popis. La doble vida desmembra la sensibilidad de la mujer y, hacia el final de la cinta, se ve obligada a acuchillar a un canalla (Rodolfo Acosta) para mantener oculta su inconfesable actividad... (Ayala, 2017:117)

Como se ha mencionado, la “doble vida” de la protagonista se descubre según la situación que afronte. Se divide de la siguiente manera: La vida de una cabaretera no podría ser, de ninguna manera, honorable puesto que los clientes la humillan, se aprovechan de ella y le dan una significancia nula como persona por su “fácil” oficio de servir a los hombres.

Por otro lado, si su intención es revelarse como “jefa de familia” tendrá todo en su contra, pero, al final encontrará la manera de mantener con bien y a salvo a esa persona que tanto quiere, su hermana, así que no podría haber acción más honorable que esa.

Por estúpido que nos parezca el argumento de esta historia ejemplar de miseria y abnegación, por discursivamente elemental que nos resulte hoy día la película [...] tiene la importancia de haber declarado la independencia de un género indeciso y de lenta gestación. Las convenciones no acaban con el personaje; la madre putativa y la prostituta coexisten en paz y dinámicamente. (Ayala, 2017:118)

Así la película se traduce como una historia básica: Una mujer que trabaja en un cabaret para mantener a su hermana; simple y sin confusiones, sin embargo, lo que se dice no muestra la representación de la violencia y es ahí donde se encuentra una espectacularidad en su historia, en otras palabras, la manera en cómo son representados los actos violentos. Éstos se basan en un sistema metaforizado (y no tan metaforizado) que corresponde a este estudio, desde la dulcificación de los actos “puros” morales hasta una sórdida vida llena de violencia e injusticia. *Salón México* nace en lo oscuro y frío, en lo maloliente y lo agusanado de los barrios mexicanos, es cierto, también es un filme con ciertos elementos “divinos” donde se enaltece lo “propio” de una mujer que se esfuerza y los valores morales como trasgresores individuales.

Comenzando con *Violencia y Moral*, la película muestra esa debacle emocional interna entre lo hace y lo que quiere hacer. Es decir, ella no desea trabajar en el lugar donde labora, pero “necesita” de ello para poder conseguir dinero y, en un sentido opuesto, la razón por la que trabaja en ese lugar. La hermana de la protagonista y el cabaret simbolizan una lucha constante que atraen a la estelar; el club nocturno seduce monetariamente a Mercedes para continuar ahí, le promete la vida con ganancias económicas que la puedan ayudar a conseguir eso que tanto quiere (dinero suficiente para pagar el ya mencionado internado) pero, por otro lado, su hermana (su presencia física) no corresponden a la contraparte del cabaret, más bien, la vergüenza de laborar en ese lugar se demuestra en la tristeza de la protagonista; ambas cuestiones muestran el retraimiento como principal destructor de su libertad casi ausente. La moral conforma una lucha interna en la protagonista, no piensa en ser feliz o en amar a alguien, sólo continuar con su humillación incluso si eso significa ser una “escoria” que trabaja en un lugar indeseable.

La violencia se obstina en cada acción que se realiza, ella no tiene significancia alguna en la vida de otros; por supuesto, su hermana no tiene idea del oficio de Mercedes y, a toda costa, debe estar oculto ese empleo pues significaría un bochorno eterno en la estelar. La moral no tiene agendado ese tipo de labores –ser prostituta- en sus más dignas representaciones, de forma curiosa, de lo nauseabundo nace la belleza, con esto me refiero a que el dinero para costear una elegante escuela surge de un lugar indecente. La hermana de Mercedes estudia para ser una mujer honorable y la propia “heroína” de la película no tiene un empleo honorable. Ahí surge el contraste, Mercedes vive en una vecindad oscura y triste, mientras que su hermana se desenvuelve en un ambiente puro y con mucha luz (de ahí que el barrio de la protagonista aparezca sólo de noche y que el internado sólo haya sido filmado de día); Mercedes sufre de acoso, ser cabaretera significa sólo diversión para quienes solicitan su compañía mientras que su hermana es elogiada por sus notables comportamientos. Digno de un melodrama mexicano, se sufre y se enaltece el comportamiento moral alrededor de un acto siniestro: la prostitución. Eso significa visualizar una violencia obstinada, esa que acosa mediante represiones mentales que castigan con base en las acciones y las injurias de quien las comete.

No es necesario mencionar que se trata de un filme violento, en éste se muestran los más puros asentamientos del cine negro (*film noir*), estéticamente hablando⁷²; las luces de neón, los claroscuros bien marcados y los actos delictivos presentes acuerdan un melodrama con vistas en lo podrido, en otras palabras, en la cinta deviene lo oscuro como una característica principal. Visualmente, la violencia física aparece de manera gráfica (contrastando con lo mencionado en capítulos anteriores) al aparecer en forma de balazos y puñetazos, la protagonista no se salva de lo anterior y es quien más sufre por esta cuestión. Son distintos los momentos que se ocupan de ejemplificar la *estética de lo maldito* en el film, en primera instancia, una de las secuencias iniciales muestra como Paco (Rodolfo Acosta) le quita el dinero correspondiente a la protagonista producto de un concurso de baile que ambos han ganado.

⁷² Para profundizar más sobre el film noir se recomienda la película *El halcón maltés* (1941, Dir. John Huston) que resumía la estética visual con la que era mostrado el cine negro; también, el libro *El cine negro* escrito por Antonio Santamarina y Carlos Heredero.

La protagonista, como se ha dicho, necesita desesperadamente el dinero y no duda en “asaltar” al tirano que le he privado de su dinero. El acto delictivo ocurre en la habitación de un aborrecible hotel oscuro. Ella se aprovecha del sueño de Paco para llevarse la cartera del somnoliento villano. La escena no podría ser mejor para lo oscuro, puesto que, el anuncio con luces neón titilantes que iluminan de a momento en momento el lugar, lo oscuro de la habitación, la desesperación de si despertará quien debe permanecer dormido adornan con un tono de misterio al momento. Lo descrito anteriormente corresponde a una representación de un montaje estructurado para la desesperación: la falta de luz, lo largo de la escena, la música que acompaña el momento y demás articulaciones tienen un tiempo establecido en la angustia del espectador. La escena anterior tiene su consecuencia severa, no iba a resultar un misterio la “resolución del crimen”; lo resultante es una golpiza sin piedad a la protagonista. Un tiempo después del “atracó”, Paco espera a Mercedes en el mismo salón donde ella trabaja para llevarla al mismo hotel antes mencionado, ahí, olvida su piedad y golpea incesantemente el rostro de la protagonista, una y otra vez hasta hacer sangrar su rostro, con furia y un inconsciente sentido de la compasión es como se resuelve aquello condimentado con el llanto de la mujer mientras yace en el piso.

Asimismo, el final de la protagonista parece predestinado desde los inicios de la película, su muerte resulta (casi) inminente. Resultante de varios hechos subsecuentes en la película se termina en el pequeño apartamento de Mercedes con Paco escapando de la justicia; éste entra en su cuarto y le pide ayuda a la joven, sin embargo, sólo encuentra la negativa de la actriz. El acto más violento sucede en ese lugar con una mujer apuñalando al hombre sin piedad, pero éste con algo de fuerza, resuelve encontrar su pistola para disparar a la estelar, un intercambio de violencia en el que nadie resulta triunfante. Lo acontecido en la película –y que aquí se describe- se manifiesta en forma “maldita” puesto que se contrapone a la belleza de los momentos. La violencia es retratada a cuadro por momentos grotescos y detestables; se le adjudica al “desorden” de la tranquilidad, como algo que no debió de haber sucedido. Los momentos se vuelven defectuosos al no poseer una “tranquilidad” deseada en la secuencia. También, lo oscuro de la película nos “desvela” eso que destruye el efecto estético⁷³, sin embargo, no lo destruye –al contrario- lo enaltece para

⁷³ Cuestión que ya se mencionaba antes propuesta por Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*. Cfr., Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, p. 29.

su fin mismo: la inestabilidad emocional del espectador que observa. De la oscuridad ha salido esa violencia con la que se resuelve la película, la penumbra del misterio y lo no tan misterioso se resume en el crimen, en la violencia y en un destino fatal.

Lo maldito se perfecciona en lo oscuro y dentro de este entorno se “esconde” lo trágico y lo devastador. *Salón México* resume su estética en el misterio y la violencia, después de todo, busca impactar en la audiencia. La violencia representada en el filme se basa en tratamientos delicados pero perversos, en encuadres oscuros llenos de contrastes lumínicos que resaltan el misterio y el crimen. Lo violento (para la cinta) significa resolución y un detonante de eventos. “La violencia provoca violencia”, se podría pensar, pero no es completamente cierto puesto que la violencia (en el caso de la película) implican a la protagonista en situaciones de vida o muerte y/o en cuestiones deseables para cumplir su objetivo (p.e. el robo de la cartera para pagar el internado de su hermana). Algo importante para el estudio de la película se muestra en la representación visual del filme; los puñetazos revuelven el estómago, los cuchillazos provocan desesperación y todo aquel momento violento del filme va resulto en una gráfica exhibición de la violencia física que desemboque en un mayor impacto en la audiencia.

De acuerdo con lo anterior, sólo existen pocas resoluciones del acto violento y una de ellas es la muerte. El óbito como consecuencia y límite de la violencia. La muerte en *Salón México* se presenta como una finalización de la posibilidad de Mercedes para ser la madre/hermana que ella desea ser; visualmente no se presenta como un elemento tierno en la historia, al contrario, se resuelve en un ambiente podrido, ambos (Mercedes y Paco) mueren “como perros” (en un sentido vulgar de la expresión) al no esperar su deceso y morir de manera poco ortodoxa para los estándares de alguien: en un lugar pequeño, oscuro y triste, sin alma alguna que pudiera escuchar sus lamentos o acompañar su agonía. La dulcificación de la muerte se da en el entorno que rodea a la actriz; un ambiente que ya no le permitirá estar en la graduación de su hermana y mucho menos en la boda de esta misma. *La dulce muerte* se presenta en el acto, en el “qué hubiera pasado si...”, en el desenlace incompleto de su búsqueda como persona feliz.

Lo incompleto de sus actos se determina por terceros, sin que ella los busque o los espere, significan sólo la coacción de sus expectativas y sus ilusiones. Es triste y desgarrar la

conciencia que alguien pueda arrebatarse una vida por simple egolatría sin pensar en las posibilidades que podría estar extinguiendo. Así, la protagonista se convierte en un cadáver sin sentido que sólo se dignifica en el suelo como la persona que “pudo ser” una esposa, una hermana, una cuñada o, simplemente, como una persona tranquila. El pesar ya no servirá de nada para ella puesto que su partida se sentirá en los huesos de alguien más, ya no tendrá significancia para aquel arrabal, sólo se convertirá en un chisme y pasará a ser alguien que trabajó ahí; de esa manera se da la insignificancia de la vida, como un simple recuerdo vago para quienes no encuentran valor en esa vida que no estaba a su alrededor. Endulzar la muerte significa minimizar lo grotesco de un cuerpo y traducirlo a lamentaciones sobre el futuro, así, de esa manera muere la protagonista casi al final de la cinta.

La película se ha elegido como resolución de la investigación por sus elementos concordantes con los temas aquí tratados. Recordar que la época de oro simboliza un periodo lleno de altibajos comerciales, pero con destellos narrativos que podrían resultar maravillosos. *El indio* presentó una película que se resistió a la convencionalidad del periodo cinematográfico:

Salón México tiene la importancia de haber declarado la independencia de un género indeciso y de lenta gestación. Las convenciones no acaban con el personaje [...] (la cinta) apoya una atmósfera autosuficiente y una tipología subalterna que tienen profundas raíces en la realidad mexicana que reflejan. (Ayala, 2017:118)

Lo que se presenta en el filme es más que una historia, claro está que se trata de un argumento simple, pero para la importancia de este proyecto se convierte en una obra espectacular por la representación de los actos violentos, además, como mencionaba Ayala Blanco, se presentaba como un drama social en un ambiente ciudadano que reflejaba (en cierta medida) una “realidad operante”. *Salón México* es la resolución de los temas aquí expuestos y se presentan del siguiente modo: 1) el qué y por qué de la violencia (*Violencia y Moral*), 2) cómo se presenta la violencia (*Estética de lo maldito*), 3) cuál es la resolución de la violencia y cómo se representa (*La dulce muerte*). Es cierto, en la investigación se mostraron los capítulos de manera diferente y desordenada a como se menciona anteriormente, sin embargo, la definición de los tópicos no requiere una organización especial. Este trabajo pretende, como lo dijo Seel en cuanto a la estética, que el estudio representativo de la violencia no tenga un orden sistemático en su elaboración sino un desenlace en su objetivo

principal: el impacto que tiene en el público. Se puede hablar de resoluciones y después de motivos sin alterar, en ningún sentido, el término al que se llegue.

Para finalizar, y como últimas líneas de esta investigación, se intenta describir a la época de oro como periodo a conocer en cuestiones estéticas y narrativas. Distinguir en las estrategias presentadas por los realizadores esos aspectos que determinaban al periodo como una etapa artística en el país a considerar por la valía de su representación y, sobre todo, por su impacto emocional y social en la audiencia. La violencia, lo que verdaderamente atañe a este trabajo, encuentra su fundamentación en la exhibición de las obras cinematográficas mediado por los componentes que le rodean, es decir, la representación de lo violento se exhibe con base en la funcionalidad social y el impacto de ella. Ser violento no es exclusivo en el acto cuerpo a cuerpo, sino que, encuentra su función en cada día con las horas muertas, con cada tristeza en la injusticia, en los días y las noches porque la violencia le da significancia a un monstruo resultante de miles de sentimientos percibidos por las personas.

Inclusive si lo trágico y lo ridículo se conjugan en lo anterior, la representación de los actos violentos en pantalla se formula en un estudio fundamentado y dividido por la espectacularidad de los actos en pantalla. La moral como potencia violenta era conforme al tiempo que representaba y se mostraba en las acciones y como un sistema metaforizado en los objetos que representaban una adecuación de las costumbres a las actitudes de los personajes. El enternecimiento de la muerte relucía como nivelador de un acto desgarrador, al igual que lo moral, se volvía un sistema de componentes adversos para los protagonistas que seducían o ponían obstáculos para una finalización de la vida en pantalla, pero con un elemento dulce en el entorno o en la visualización de la propia muerte. Intentar ver como un objeto bello a una acción grotesca resulta una tarea casi imposible, sin embargo, la propia personificación de la violencia puede contener elementos artísticos que la incluyan en un estudio estético de lo maldito. Ésta debe ser vista como una serie de recomendaciones que indaguen en las razones de los actos violentos y su metodización narrativa/visual en pantalla.

Para hablar de la violencia de la época de oro se necesita verla, conocerla y empaparse de la riqueza de su producción (hablando en cuanto a cantidad), su valía consiste en representarse a sí misma como producciones cinematográficas reflejo de su propia realidad e ilusiones personales. La violencia no intenta convertirse en un tema excluido de una

realidad, también es cierto que su inexistencia sería benéfica para todos, pero su representación debe ser tomada en cuenta para un estudio sobre lo real, incluso si sólo es tomada como antítesis de lo calmo y lo funcional. La crueldad representada es un simbolismo de la condición humana ante las adversidades, éstas como posibilidad y trasgresión de la vida representan la condición tranquila de las personas y acceder a lo grotesco en el arte significa un elemento especial en el estudio de lo estético, una comprensión del mismo y, tal vez, un ataque directo a aquello que aqueja a la felicidad personal. Así, se concluye, que la riqueza simbólica y artística de la violencia en pantalla de la época de oro reforzaba su intencionalidad para un público al que se buscaba impactar porque su funcionalidad se encontraba con el rechazo o el enamoramiento de los espectadores con los filmes, porque, lo más importante, lo violento como elemento estético significa crear motivos en el espectador y en su afectividad.

Bibliografía

- Ariès, Philippe. (2011). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Traducción de Francisco Carbajo y Richard Perrin. España: Editorial Acanalado. 23-105 pp.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1996). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. España: Paidós
- Ayala, Jorge. (2017). *La aventura del cine mexicano*. México: UNAM.
- Cardoza, Luis. (2010). *Crónicas cinematográficas: 1935-1936*. México: UNAM.
- Comte-Sponville, André. (2013). *Pequeño tratado de las grandes virtudes*. España: Editorial Paidós. 11-17 & 91-107 pp.
- _____ . (1999). *Ética y Moral*. Traducción de Juan Parent. México: UAEM.
- Conde, Elena & De Iturrate, Luis. (2003). “Reacciones emocionales en el cine: el caso de la muerte” en *Comunicar*. Número 20. 168-172 pp. [archivo PDF] recuperado de <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=20&articulo=20-2003-24>
- Eco, Umberto. (2007). *Historia de la fealdad*. Traducción de María Pons Irazazábal. España: Lumen. 271-311 pp.
- Elizondo, Salvador. (1961). “Moral, sexual y moraleja en el cine mexicano” en *Nuevo cine*, año 1, volumen 1. México: FCE. 4-8 pp.
- García Riera, Emilio. (1993). *Historia documental del cine mexicano, tomo I*. México: UdG.
- _____ . (1993). *Historia documental del cine mexicano, tomo III*. México: UdG.
- Heidegger, Martin. (s/f). *Ser y Tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera.

239-256 pp. [archivo PDF] recuperado de <http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/autores/Heidegger,%20Martin/Heidegger%20-%20Ser%20y%20tiempo.pdf>

- Hierro, Graciela. (1990). *Ética y Feminismo*. México: UNAM. 53-93 pp.
- Manzano, Josué. (2011). “El sentido de la muerte en Ser y Tiempo de Heidegger” en *Pensamiento. Papeles de filosofía*. Volumen 1, número 2. Julio-diciembre 2011. 78-102 pp. [archivo PDF] recuperado de <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/41295>
- Ríos, Andrés. (2009). “El niño y la niebla. La enfermedad mental según Rodolfo Usigli y Roberto Gavaldón” en *Cuicuilco*, número 45. México: INAH
- Rosenkranz, Karl. (1992). *Estética de lo feo*. Traducción de Miguel Salmerón. España: Julio Ollero Editor.
- Seel, Martin. (2010). *Estética del aparecer*. Traducción de Sebastián Pereira Restrepo. Argentina: Katz editores. 39-137 pp.
- Silva, Juan. (2011). “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social” en *Culturales*, vol. VII, número 13. México: Universidad Autónoma de Baja California. 7-30 pp. [archivo PDF] recuperado de <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/357>
- Trías, Eugenio. (2016). *Lo bello y lo siniestro*. España: Debolsillo
- Tuñón, Julia. (2010). “Tu mirada me descubre: el “otro” y la reafirmación nacionalista en el cine mexicano. En torno al premio a *María Candelaria* (Fernández, 1943), en Cannes” en *Revista Historias*, número 74. México: INAH
- Zavala, Lauro. (2012). *La representación de la violencia en el cine de ficción*. México: UAM.

Filmografía

- Barbachano, M., (productor) y Alazraki, B. (1953). Raíces [cinta cinematográfica]. México: Teleproducciones, S.A.
- Elizondo, S., (productor) y Fernández, E. (1948). Salón México [cinta cinematográfica]. México: CLASA Films Mundiales.
- Fink, A., (productor) y Fernández, E. (1943). María Candelaria [cinta cinematográfica]. México: Films Mundiales.
- Gelman, J., (productor) y Bracho, J. (1952). La ausente [cinta cinematográfica]. México: Internacional cinematográfica S.A.
- Grovas, J., (productor) y Gavaldón, R. (1953). El niño y la niebla [cinta cinematográfica]. México: Cinematográfica Grovas.
- Kogán, S., Espinosa, A., (productores) y González, R. (1959). El esqueleto de la señora Morales [cinta cinematográfica]. México: Columbia pictures.
- Lowenthal, R., Wagner, J., (productores) y Gavaldón, R. (1947). La diosa arrodillada [cinta cinematográfica]. México: Panamericana films.
- Peralta, C., (productor) y Navarro, C. (1934). Janitzio [cinta cinematográfica]. México: Compañía cinematográfica mexicana.