



Humor negro en el Cine Mexicano

La sonrisa del desconcierto

•
Vida cotidiana en México

Nasser | Huarte | Ríos | Díaz | Ramírez | Hernández Ríves | Bernal

Humor negro en el Cine Mexicano.
La sonrisa del desconcierto.
Vida cotidiana en México

D.R. © 2022 Judith L. Nasser Farías
D.R. © 2022 María Concepción Huarte Trujillo
D.R. © 2022 Guadalupe Ríos de la Torre
D.R. © 2022 Guillermo Díaz Arellano
D.R. © 2022 Edelmira Ramírez Leyva
D.R. © 2022 José Hernández Riwes Cruz
D.R. © 2022 Tomás Bernal Alanís
D.R. © 2022 Juan Moreno Rodríguez
D.R. © 2022 Editorial Scriptoria

Todos los derechos reservados.
Prohibida la reproducción total o parcial,
de esta obra de ninguna manera y
por ningún medio electrónico o mecánico
o cualquier otro tipo de almacenamiento y
recuperación de información,
sin la autorización previa del editor.

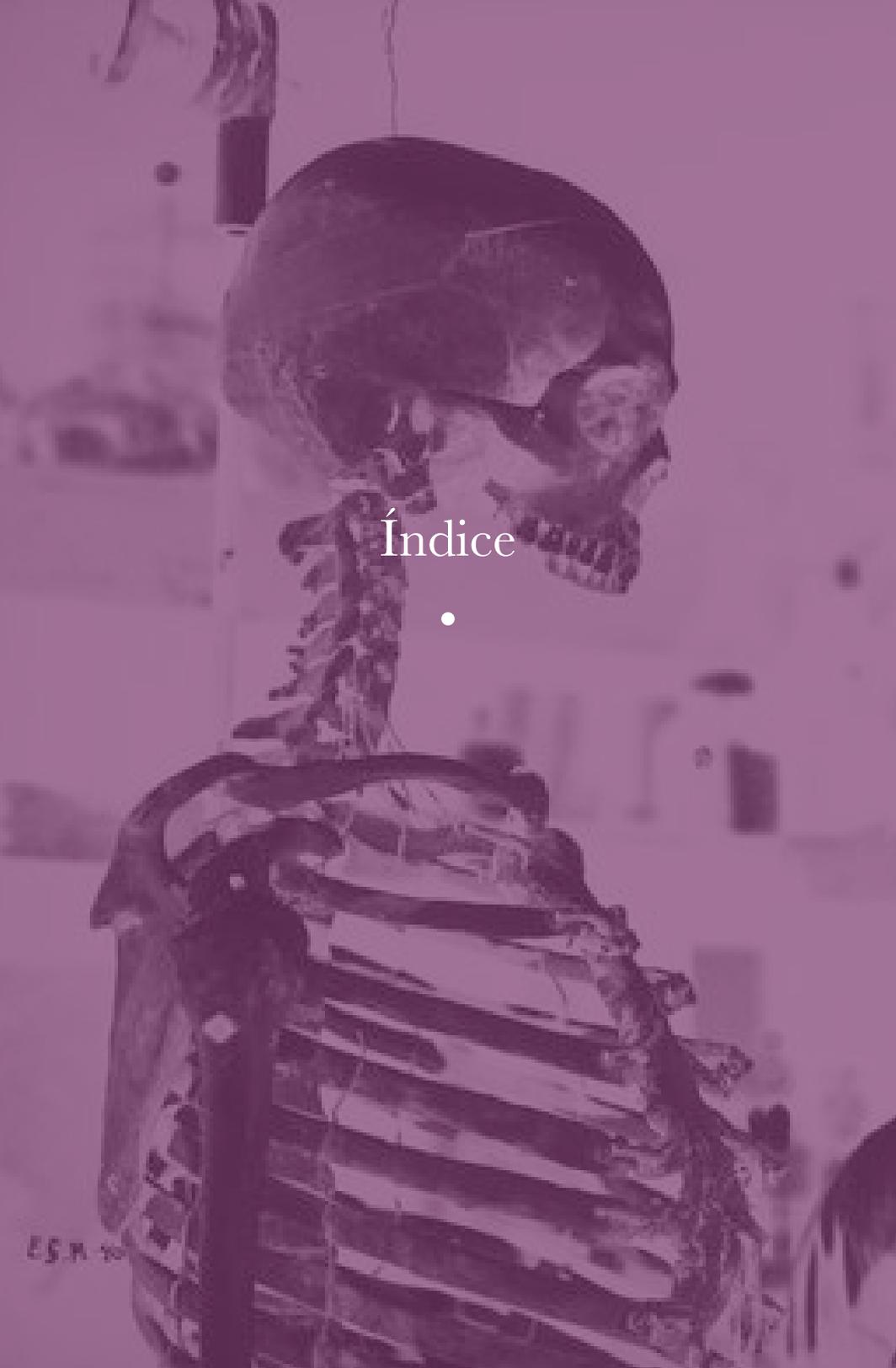
ISBN: 978-607-99274-9-3

Realizado en México

Humor negro
en el Cine Mexicano
La sonrisa del desconcierto
•
Vida cotidiana en México

Nasser | Huarte | Ríos | Díaz | Ramírez | Hernández Ríves | Bernal

2022

A human skeleton is shown in profile, facing right. The skull is at the top, with the jaw open. The spine and ribcage are visible below. The text 'Índice' is written in a white serif font across the neck area, with a small white dot centered below it. The background is a blurred indoor setting with a white wall and a window.

Índice

•

Presentación	6
<i>Un mundo perfecto, ¿será?</i> Judith L. Nasser Farías	8
<i>Elvira te daría mi vida pero la estoy usando</i> María Concepción Huarte Trujillo	22
<i>El esqueleto de la señora Morales</i> Guadalupe Ríos de la Torre	30
<i>La Strada</i> de Federico Fellini Guillermo Díaz Arellano	42
<i>Polvo</i> Edelmira Ramírez Leyva	52
<i>Doña Macaba</i> o de casas y madres oscuras José Hernández Riwes Cruz	66
<i>Macario</i> una ventana abierta entre la vida y la muerte Tomás Bernal Alanis	80

Presentación

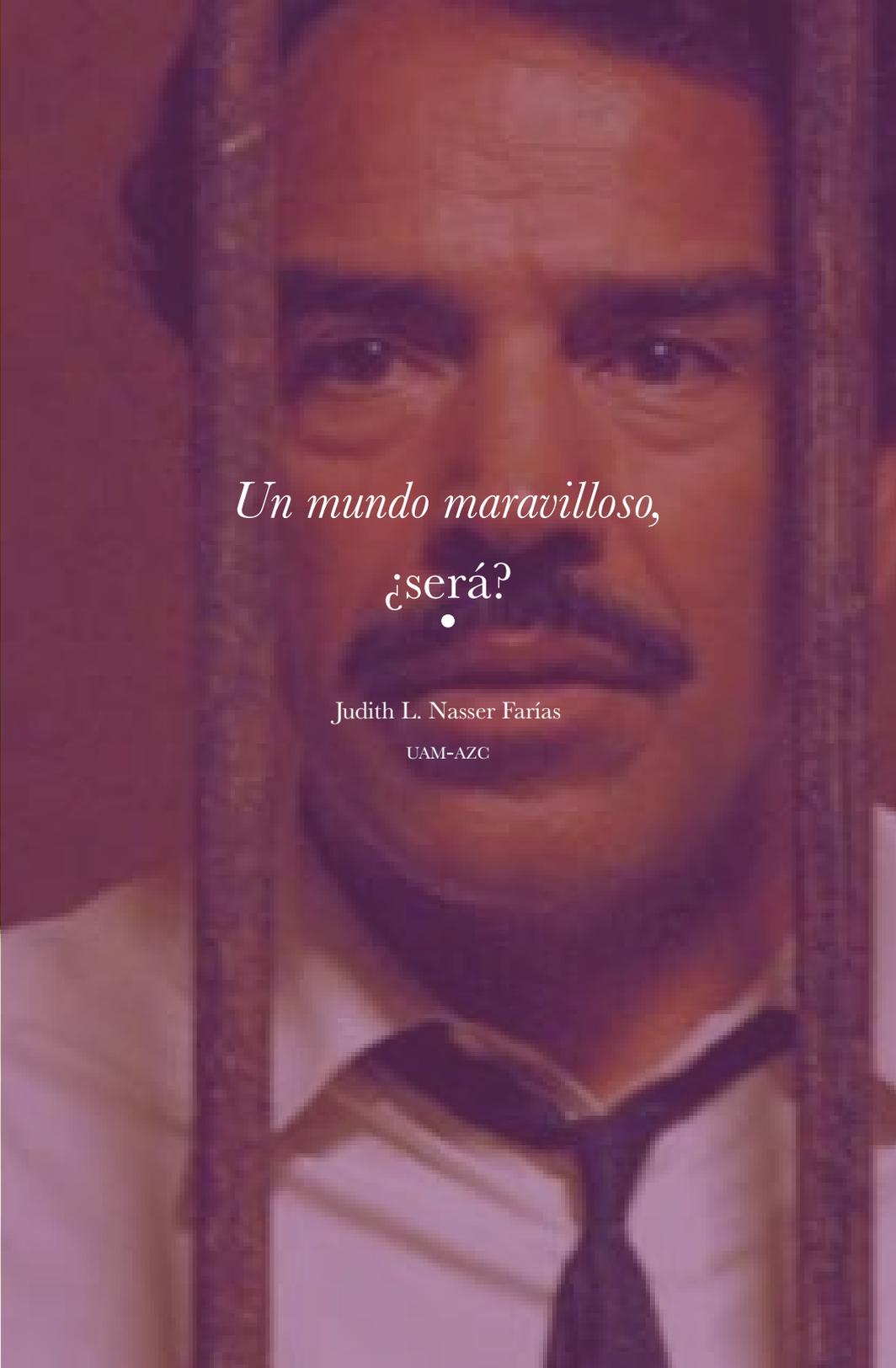


El lenguaje es una forma de sociabilización humana que se ha desarrollado a través de millones de años. En ese ámbito, el humor ha jugado un papel fundamental como una expresión del pensamiento que debemos entender también como un la expresión de una emoción.

Muchos textos filosóficos, antropológicos y sociológicos, por citar algunos estudios, abordan las causas de la risa y la emoción que expresa, por lo tanto, atienden al estudio de lo que conocemos como humor y que en un sentido general, posee la intención de visibilizar un sinsentido aparente en un contexto socialmente específico. De esta manera, el ser humano ha encontrado una forma de compartir su forma de pensar haciéndola un tanto más accesible a través de encausar la risa, que por lo que sabemos, es única en su especie y en algunos simios como los chimpancés.

El presente estudio, aborda distintas perspectivas en las que el cine se ha propuesto utilizar el humor como un medio para ejercitar la crítica social, la reflexión o el simple divertimento y que por extraño que parezca, hace más accesible a cualquiera la realidad circundante, incluso, como para hacerla más tolerable.

Juan Moreno Rodríguez



*Un mundo maravilloso,
¿será?*

Judith L. Nasser Farías

UAM-AZC

Esta película forma parte de una tetralogía de sátira política, precedida por la *Ley de Herodes* (1999) y seguida por *El Infierno* (2011) y *La dictadura perfecta* (2014). En todas ellas, el director Luis Estrada utiliza el lenguaje del cine para hacer una lectura crítica y humorística de la cruda realidad mexicana en diferentes momentos históricos con un carisma de denuncia. Todas surrealistas, nos provocan risa al ver en la pantalla escenas de nuestra vida cotidiana que, por lo mismo, ni siquiera nos llaman la atención hasta que las vemos caricaturizadas o ridiculizadas.

En el caso de la película de *Un mundo maravilloso* (2006), el tema central son los 60 millones de pobres que existen -o no- en México, las políticas públicas y el gasto social que se les destinan y cómo se manipula y disfraza esta realidad desde el punto de vista del Ministro de Economía, del propio indigente y la prensa. Si bien se desprende una crítica a las desigualdades que conlleva el modelo económico neoliberal, finalmente nadie resulta impune: ni el gobierno con sus políticos y asesores, ni la Iglesia, ni los medios de comunicación, ni los manifestantes, ni los ricos, ni los pobres, ni los amigos vagabundos, ni la novia y luego la esposa del protagonista, ni el suegro, ni los representantes de la clase media caritativa, ni la justicia, ni la economía, ni siquiera los prestigiosos Premios Nobel o el público en general, tan presto e inclinado a creer mentiras sin cuestionarlas. Unos y otros pecan de ignorantes, de corruptos, de excluyentes, de egoístas, de falsos, de abusivos, de ambiciosos, de inconscientes, de ingenuos, de en-

vidiosos, de traicioneros, de aprovechados. En este sentido, la película trasciende las fronteras de lo político y de alguna forma nos incluye a todos, lo que le asegura su definitiva vigencia. Aunque muy probablemente el objetivo de Luis Estrada fue incidir en los resultados de las elecciones, concretamente de 2006, resulta inevitable evocar que nos encontramos nuevamente a semanas de otras elecciones y que 15 años después, partidos vienen, partidos van, la situación de la pobreza en el país es muy semejante, tanto en el sentido económico como en el sentido moral.

Es una película que inicia con un libro que se abre como si fuera un cuento: “érase una vez... en un futuro no muy lejano... un país en el que todo era maravilloso” y sale la imagen del Castillo de Chapultepec que nos sitúa en la ciudad de México. La cinta está llena de simbolismos y de analogías, unos muy obvios, otros muy sutiles, finos o locales que hacen referencia a personajes como Luis Buñuel y su película con toques surrealistas acerca de la pobreza de *Los Olvidados* (1950); a Charles Chaplin con su emblemático vagabundo Charlot; a Germán Valdés Tin Tan por su parecido físico con Juan Pérez; a Porfirio Díaz como abuelo del Ministro de Economía de nombre Pedro Lascuráin, homónimo del presidente de 45 minutos en 1913; a Agustín Carstens, quien llegó a ser Presidente del Banco Mundial; a don Ramón del *Chavo del 8*, a quien Juan Pérez le copia expresiones, al propio Damián Alcázar con el apodo Varguitas de la *Ley de Herodes* (1999); a Pedro Infante y su hijo El Torito en *Ustedes los ricos* (1948) de Ismael Rodríguez; al perro Lucifer; al presidente actual con la alusión al complot y a “¡todos somos Pérez!”, etc.

La elección de las imágenes subraya el absurdo de los omnipresentes contrastes, por ejemplo al utilizar las tonalidades sepia, que de alguna forma nos regresan en el tiempo, a pesar de la flagrante actualidad. La música juega un rol de ambientación semejante. La utilización del himno a la vida y a la esperanza que representa la canción *A Wonderful World* de Louis Armstrong, que le da el título a la película, resulta particularmente atinada en términos de contrastes evocados. Más sutil es la mención del Ministro de Economía en su discurso en inglés en que concluye que el combate a la pobreza ha terminado: “The war is over” que nos remonta a la melodía *Happy Christmas* de John Lennon y Yoko Ono. Tenemos también la voz de Tin Tan en el personaje del oso Baloo en la película infantil del *Libro de la selva* que suena mientras Juan Pérez disfruta de un baño en el hospital.

Otros ejemplos de antagonismos son las imágenes de la ciudad perdida en que vive la novia del protagonista, a un paso de los grandes edificios lujosos que se ven en el horizonte inmediato. O la casita de ensueño con su rejita y su techo de dos aguas, muy al estilo norteamericano, pero alejada de todo, ubicada en “un lugar para hacer sus sueños realidad” llamado Bosque del Paraíso, que al pasar del tiempo se derrumba y cuya zona no se desarrolla, al igual que los sueños del protagonista. El interior de las enormes oficinas minimalistas de lujo, blanquísimas, sugieren un gran vacío, derroche, banalidad, exceso. Con todo esto desentona y choca la coincidencia, en una larga fila para solicitar trabajo, de Juan Pérez con otro desempleado, con estudios de posgrado en el extranjero y vestido de traje, que insinúa la falta

de oportunidades, incluso para quienes tienen una buena presentación y educación e importantes responsabilidades familiares. Tenemos también las escenas en que Juan Pérez es atendido por un médico especialista, el Dr. Isaac Goldberg, en un hospital privado muy lujoso llamado Sinaí, que incluye un *spa* y un campo de golf, porque para las ambiciones profesionales del Ministro de Economía es de vital importancia que Pérez sobreviva, a pesar de su desnutrición y una larga lista de males crónicos asociados a la pobreza a sus escasos 29 años, lo cual nunca lograría en un hospital público común y corriente, como el Hospital General, cuyo presupuesto ha sido fuertemente recortado. Los contrastes se reflejan también en el personaje del joven reportero Felipe, quien pasa del estrellato por conseguir la nota que catapultó las ventas del diario a bolearle los zapatos al director del periódico.

Cuando todo parecía acomodarse para bien, son los compañeros de la vida en la calle de nuestro protagonista quienes lo estropean todo, pasando de ser los mejores amigos y compadres a ser los causantes de su encarcelamiento. Sin embargo, después se reencuentran, se reconcilian y deciden unir sus fuerzas para vengarse por propia mano, porque todo se justifica con tal de “vivir un día como ricos y no toda una vida como pobres”. Por lo tanto, la 3ª Ley de Newton relativa a la acción y reacción, pero en sentido contrario, mencionada por el Ministro de Economía mientras analiza junto con sus asesores cómo encarar las exigencias de los amigos vagabundos de Pérez, resulta ser una constante a lo largo de toda la trama de la película, como una apología de los opuestos.



Al inicio de la película Pérez está solo, mojado, hambriento, desamparado y es discriminado. Al final de la película está igual: solo y desilusionado, tras haberlo tenido todo para solamente perderlo. Resulta completamente efímero e inalcanzable el “sueño americano” de la felicidad basada en el carrito, la casita, la familia y ni modo, también un trabajito. ¡Adiós a la libertad, al amor, a la vida, aunque estemos en el país de las oportunidades!

Es verdad que la película plantea una polarización muy clara entre ricos y pobres y sus respectivas circunstancias de vida, pero finalmente todos son vulnerables y sujetos al vaivén de la buena suerte, o del destino, o de la voluntad de Dios o de los usos y costumbres del sistema. Unos y otros actúan de conformidad con los propios intereses por encima de cualquier valor solidario, lo cual diluye las diferencias del aspecto socioeconómico para

volverlos a todos simplemente humanos, dispuestos a pasar por encima de quien sea necesario para obtener alguna ventaja y para lograr los objetivos individuales. De hecho, el Ministro se lo confirma a Juan Pérez, mientras pasean por el jardín del hospital: “En esto, como en otras cosas, los dos somos iguales”, refiriéndose a que ambos viven situaciones frustrantes. O cuando otro de los indigentes le dice a Pérez: “¡Échele ganas y nos dan el doble!”, lo que, sin embargo, casi termina costándole la vida.

Perjudicar al prójimo para escalar a una mejor posición y salir adelante resulta la consigna válida, tanto hacia arriba como hacia abajo, como entre pares. Ninguno de los personajes va más allá de sí mismo, lo que equivale a un oportunismo egoísta al buscar solo sacar el máximo provecho de las condiciones coyunturales para el propio éxito personal. Además, resulta que todos consideran que se lo merecen, que tienen derecho a esos beneficios por algún tipo de mérito que no queda claro cuál es. Pareciera también que, para cualquier actitud mezquina, siempre existe una excusa para legitimarla. En el caso de los servidores públicos, queda muy claro que su esfuerzo no es por el bien del país.

Esta película no miente a pesar de reflejar una realidad absurda. Ofrece una plataforma de lectura meramente política, en que es visible que el estado debe asumir su parte de responsabilidad con las asignaturas pendientes en términos de pobreza, hambre, injusticia, oportunidades laborales, discriminación. No obstante, resalta igualmente la pobreza de la calidad humana y



la ausencia de valores o ideales, de seriedad, de congruencia, de cada uno en su propio contexto, así como el cinismo reflejado en situaciones como la de trabajar en la Secretaría de Economía y desconocer el salario mínimo; o la relatividad de una verdad en una cultura de la opcionalidad (Padre Chan, 2020) al afirmar que “si usted quiere que diga que sí, pues sí. Y si quiere que diga que no, pues no”; o el hecho de prohibir jurídicamente la pobreza, convirtiéndola en delito como propuesta para terminar con los pobres; o Juan Pérez que aspira a mejorar su vida, pero siempre está borracho, no duda en mentir y no quiere trabajar. Esta ironía es el resultado del análisis de una lectura que asume que no es tan simple clasificar a buenos y malos, sin tomar en cuenta toda una gama de tonalidades grises. El mejor ejemplo es el hecho de que Juan Pérez, a quien la prensa adjudica el valor de atentar contra su vida por defender su dignidad y sus ideales, no es más que un invento que se fue complicando conforme cada personaje ve la oportunidad de llevar agua para su molino. Y

cada uno fue construyendo espejismos con promesas vacías, manipulando la verdad, sobornando, utilizando vil verborrea, desde el Ministro y sus asesores hasta Juan Pérez que asegura que él en la calle y sin haber amado no se muere....

Por eso, cabe concluir que se rompen prejuicios sobre la bondad idílica de los pobres o sobre la utopía de que la armonía y el crecimiento dependen tan solo de un partido político determinado. Y en este sentido, la película juega un rol de advertencia premonitoria: la situación es una olla exprés que algún día va a explotar, como bien teme la esposa del Ministro de Economía; el principal perdedor será la clase media; la frontera entre ser víctima y ser victimario puede ser muy ambigua; todos estamos expuestos a equivocarnos y ser manipulados, por ignorancia, por miedo, por apatía, por ambición; cada decisión tomada conlleva consecuencias y la oportunidad visualizada en un momento dado, no va aislada ni es la excepción.

En algún momento de la película se sugiere que las reivindicaciones de los pobres podrían convertirse en una epidemia, es decir, una amenaza importante al bienestar de los ricos. Pero igualmente podríamos pensar que la posibilidad inversa de que los ricos se multiplicaran, resultaría ser una epidemia que tampoco es deseable, pues también se perdería el equilibrio actual del sistema, basado en desigualdades. Por eso, la conclusión es prohibir la pobreza, “desaparecer” a los pobres de la vista y del presupuesto y asunto arreglado.

Planteada la realidad como lo hace la película a través de las explicaciones de varios de sus personajes, pareciera que así son las cosas porque así es la vida, o porque así lo quiso Dios, o por mala suerte, o por culpa del sistema, es decir, por razones ajenas a nosotros. Es como si nadie pudiera hacer algo al respecto y en todo caso, nadie asume la responsabilidad por los acontecimientos. Hay una suerte de resignación comodina y fatalista “que nos mantiene siempre en un estado infantil y nos transporta a un mundo en el que [...] somos meros espectadores” (Padre Chan, 2020).

Es un hecho que, en general, el mexicano es preciado por su talento para hacer bromas de las circunstancias, aún de las más crudas. La película que nos ocupa es un buen testimonio de esto. Por otro lado, en general, también somos considerados muy inertes en el sentido de que nos quejamos de todo, aún con humor negro, pero no somos tan proactivos como para proponer soluciones honestas y luchar por ellas. De alguna forma, será que, en nuestra idiosincrasia, ¿el rol del bufón es el que nos acomoda mejor? •

Título: **Un mundo maravilloso.**

Director: Luis Estrada Rodríguez (2008)

Guion: Luis Estrada y Jaime Samperio

Fotografía: Patrick Murguía.

Música: Santiago Ojeda.

Género: Cine de humor negro. Comedia. Drama .

Duración: 118 mins.

País: México.

Elenco: Damián Alcázar | Cecilia Suárez | Ernesto Gómez Cruz
Jesús Ochoa | José María Yazpik | Plutarco Haza | Pedro Armendáriz Jr.

Sinopsis:

Un indigente de la ciudad de México de nombre Juan Pérez llama la atención pública por un supuesto intento de suicidio debido a una serie de inexactitudes y confusiones que involucran no solo a sus amigos, a su familia y a otros personajes de la sociedad, sino incluso al Ministro de Economía, quien llega a la conclusión de que hay que acabar con los pobres, más que con la pobreza, lo cual lo lleva a recibir el Premio Nobel de Economía.

Fuentes electrónicas

Amiens International Film Festival. (10-19 de noviembre de 2006). *2006 Awards*. <https://www.imdb.com/event/ev0000023/2006/1/>

19

Estrada, L. (Dir.). (4 de noviembre de 2020).

Un mundo maravilloso [película]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=oMStvRhsZXo>

MGG. (7 de marzo de 2007). Acapara Un mundo maravilloso premio Diosas de Plata. *El Universal*.

<https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/410853.html>

Padre Chan. (27 de enero de 2020). Un mundo maravilloso. *Jóvenes sin fronteras*. <https://jsf.com.mx/un-mundo-maravilloso%C2%85/>

Un mundo maravilloso ganó el Festival Internacional de Cine Latino. (16 de octubre de 2006). *El*

Mercurio. <https://www.emol.com/noticias/magazine/2006/10/16/233009/un-mundo-maravilloso-gano-el-festival-internacional-de-cine-latino.html>

Imágenes (referencias):

Pág.8: Un mundo maravilloso, Luis Estrada: <https://www.justwatch.com/mx/pelicula/un-mundo-maravilloso>[consulta:9 de marzo de 2022] **Pág.13: Un mundo maravilloso,2 Luis Estrada:**[//anfibiamente.blogspot.com/2012/04/un-mundo-maravilloso-luis-estrada.html](https://anfibiamente.blogspot.com/2012/04/un-mundo-maravilloso-luis-estrada.html) [consulta:9 de marzo de 2022] **Pág.8: Un mundo maravilloso, Luis Estrada:** <https://cinecapital.wordpress.com/tag/un-mundo-maravilloso/> [consulta:9 de marzo de 2022]



*Elvira te daría mi vida
pero la estoy usando*



María Concepción Huarte Trujillo

UAM • AZC

¿Qué si un hombre infiel tiene cura?

Claro que tiene cura, ataúd, misa y velorio.

(S/D)

Introducción

Manolo Caro es el joven sinaloense arquitecto de profesión, director y guionista de la película *Elvira te daría mi vida pero la estoy usando*, esta cinta es el resultado del esfuerzo y del trabajo para hacer visibles a los miembros de la comunidad de LGBT plus, de mujeres capaces de tomar decisiones y a todos aquellos que son parte de la comunidad en lucha por sus derechos de existencia, además de aquellos que quieran disfrutar de su tiempo para el ocio.

El hogar de una familia nuclear del siglo XXI es el escenario en el que inicia la historia de Elvira (mamá), Gustavo (papá) y dos hijos, un niño y una niña, quienes habitan en un edificio de departamentos de espacios bondadosos comparados con los que se construyen hoy en la Ciudad de México.

Un niño llora e irrumpe la tranquilidad de la noche y del sueño que repara las energías físicas y mentales. Ambos padres se levantan para atender el llanto que demanda su atención y cuidados. Gustavo fastidiado por esa “dinámica nocturna” decide ir a comprar cigarros. Esa huida noctámbula lo salvará del tedio que representa la vida familiar en etapa procreadora y a la cual no regresará.

De entrada estas primeras imágenes dejan ver al espectador que se trata de una familia tradicional de estructura patriarcal, en la que los roles de género están marcados por esa función tradicional y división del trabajo que se asignan a las nuevas generaciones a temprana edad mediante el proceso de socialización a partir de una “continua interacción mediante el cual se adquiere una identidad personal y habilidades sociales” (Gelles, Levine, 2000, p. 89).

Gustavo, el padre proveedor de los recursos materiales para el sostén familiar cuyo trabajo de oficina lo realiza en una Compañía de Seguros. Elvira, la mujer-madre amorosa, responsable de las labores del hogar y cuidados de la familia, se trata de ese trabajo que es de vital importancia para el mantenimiento de lo cotidiano de la vida, de la salud y del bienestar de las personas, esto es, de múltiples actividades que recaen principalmente en las mujeres el cual no es remunerado y de efectos decisivos en las trayectorias laborales y sociales de sus vidas (Comas, 2017, p. 61). En efecto, se refiere a esa parte de la economía familiar a la que no se le asigna una parte de presupuesto económico, se da por entendido que esa labor se hace por acuerdos establecidos entre los cónyuges, vinculados a su naturaleza y características morales y afectivas en las que media el amor. De lo que en realidad se trata es de una dependencia total al hombre proveedor y al sometimiento de una dinámica patriarcal estéril.

En este contexto se presenta el tema de la infidelidad, del engaño y del abandono del ser amado. En este caso Elvira se ve

sometida y deberá salir librada lo mejor posible, pero para ello se requiere del sostén de relaciones y de lazos de solidaridad que entablará con otras mujeres. Existe una relación de proximidad con su vecina Luisa cuya bondad le dará soporte fundamental, otra con la recepcionista de la compañía de Seguros Dexa donde trabaja Gustavo y de quien logrará obtener información confidencial porque lo que está de por medio es la urgencia del *amor de su vida* que se ve en peligro. Otra relación es la que sostiene con Eloy, empresaria autónoma e independiente al frente de una funeraria que obtiene ganancias con la atención y servicios que requieren los familiares del fallecido y a quien conoce desde la época escolar.

Elvira experimenta el desamparo y la angustia durante varios días, no obstante ante el dolor se convierte en la *llorona de velorios* con el apoyo de Eloy, este rol representa la oportunidad para que pueda llorar hasta el cansancio y de desahogarse y liberarse de esa pesada angustia y carga emocional que representa ser abandonada, del desamor y desengaño. La remuneración económica para el sostén familiar es un acercamiento a su reinención como mujer y ser humano independiente y autosuficiente.

Luisa, sierva de la “Luz Perpetua”, será quién sustituya a Elvira como madre y cuidadora de los hijos por una pequeña suma de dinero (que expresa también la precariedad del trabajo doméstico familiar) en el cuidado de los hijos, durante el tiempo en que la madre se reconozca, se valore y encuentre, pero sobre todo logré encontrar a Gustavo para confirmar sus sospechas. Elvira convence a Luisa de la importancia que representa recu-

perar el amor y el matrimonio en riesgo de destrucción, una relación que a medida que avanza la cinta deja ver su consistencia frágil y ficticia.

Luisa acepta ser la madre postiza, tiene que ayudar a salvar el matrimonio según lo indica su religión, así tendrá oportunidad de reponer los faltantes de la educación religiosa que todo hogar “católico” debe tener, así que se da a la tarea de improvisar y crear condiciones para que los hijos de Elvira adquieran los buenos hábitos y valores apoyados en la fe y el amor cristiano. Pero nuevamente este trabajo solo puede ser atendido por otra mujer joven y de proximidad, esta actividad no puede ser destinada a la Madre de Elvira, quien aparece en pocas ocasiones y en un tono invasivo y dominante en la vida de su hija.

El tema de género expuesto en la cinta, visualiza al mismo tiempo el derecho de la comunidad Lesbiana Gais Bisexuales y Transgénero (LGBT) a expresar las preferencias sexuales en total libertad, y en este sentido, es Gustavo quien decide liberarse de esa censura asfixiante en la que ha vivido durante 12 años. Por su parte, Adrián y el Acapulco tradicional, representan al individuo en busca del paraíso ideal, que perdura hasta que Elvira se hace presente y constata de manera directa la infidelidad de Gustavo con otro hombre. •

Bibliografía

Comas d Argemir, (2017). “Cuidados, género y ciudad en la gestión de la vida cotidiana”.

En P. Ramírez (Coord.), *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*. UMAN. Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Arquitectura, pp. 59-90.

Gelles, R., y Levine, A., (2000). *Sociología* (6ª Ed.). McGraw Hill.

Fuentes electrónicas

Cárdenas Gómez, E. P. (2016). Acapulco, Guerrero a través de los siglos. *Contexto: revista de la facultad de Arquitectura*, Universidad Autónoma de Nuevo León, 10(13), 83-95. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6336531>

Título: ***Elvira te daría mi vida pero la estoy usando.*** (1975)

Dirección: Manolo Caro.

Guión: Manolo Caro.

Fotografía: Mateo Londono.

Música: Tomas Barreiro, Pablo Chemor.

Género: Comedia/Drama.

Duración: 108 min.

País: México.

Elenco: Cecilia Suárez | Vanessa Bauche | Luis Gerardo Méndez
Angie Cepeda | Carlos Bardem | Zuria Vega | Juan Carlos Co-
lombo | Alfonso Dosal | Juan Pablo Medina | Mariana Treviño.

Sinopsis:

Elvira se da cuenta de que su marido la ha abandonado. Su resistencia por aceptar esa amarga realidad la lleva a una búsqueda perseverante por encontrarlo y conocer la causa de su ausencia. La ayuda que le proporcionan las mujeres de su entorno será clave para localizar a Gustavo, su esposo. Un viaje a la playa del Acapulco tradicional será el lugar en el que los ojos de Elvira descubran la verdad del engaño en el que ha vivido en los últimos años. Para Elvira, la sorpresa que le depara la vida será de magnitudes insospechadas, pero no será impedimento para reinventarse como persona e iniciar una nueva etapa para ella y sus hijos.

Imágenes (referencias):

Pág.23: **Elvira te daría mi vida pero la estoy usando:**<https://www.netflix.com/mx/title/80063586> [consulta:9 de marzo de 2022]



El esqueleto de la señora Morales

•
Guadalupe Ríos de la Torre

UAM • AZC

¿De qué murió? De fiebre amarilla. Mmm... bonito color.

Dominio popular

Los vicios de una sociedad

El humor negro es un modelo de ingenio que se practica a intención de cosas que causarían piedad, terror, lástima o emociones parecidas; se podría decir que es una mirada desde otra configuración. Examina situaciones sociales que generalmente son serias, mediante la burla, además, en él se circunscribe el sarcasmo y la sátira, generalmente para inducir en el público el pensamiento crítico, la reflexión o la conmoción. El asunto más recurrente en el humor negro es la muerte, y todo lo que está relacionado con ella, toca los temas más tenebrosos e intensos para el ser humano y que por norma general suelen resultar controvertidos y polémicos para la sociedad porque están relacionados con la moral. (Bokun, 1986, p.23)

El verdadero humor nos ayuda a reconocer los valores en los que realmente creemos, detecta estereotipos, critica los vicios de la sociedad y trata de mejorar éticamente la vida del hombre.

Escenas de una metrópoli

Nuevamente la Ciudad de México juega un papel importante en la gran pantalla, pues funge como un espejo que, por un lado, devuelve la imagen de la sociedad de las décadas de 1950 y 1960 y que, por el otro, brindaba una propuesta estética y de pensamiento que desencantaba ese primer reflejo de lo que era el México de aquellos años.

En este contexto se desarrolla la historia de Pablo (Arturo de Córdova), de profesión taxidermista, querido por los chicos, por los artesanos, por el maestro del popular barrio donde vive. Un hombre bueno, sencillo, simpático, que socializa con su entorno. La calle es parte del espacio público que permite la interacción social y se convierte en el mejor lugar fuera de las miradas de los padres para entablar relaciones personales tanto sentimentales como de comunicación, un ámbito abierto de libertad aparentemente sin límites. (Lefebvre, 1969, p.151)

Gloria Morales (Amparo Rivelles), esposa de Pablo, es una mujer bella, con porte y figura esbelta, pero con un defecto físico causado por una enfermedad que le dejó una rodilla malformada. Además de ser una mujer hipocondríaca, melancólica, mustia y chantajista, está dedicada a los deberes eclesiásticos y, en este último caso, permite que el padre Artemio Familiar (Antonio Bravo) influya en sus comportamientos concernientes a la vida familiar, a las actitudes asumidas frente a la sexualidad, a las ideas sobre el amor y a la concepción del matrimonio.

Es el cura al que se le permite entrar en la intimidad de la recámara, llena de imágenes religiosas, él funge como confesor de Gloria y le exhibe a su esposo como un ser monstruoso, maltratador, libidinoso y hereje.

Gloria, quien además predica su devoción a Dios junto con sus amigas, la señorita Lourditas Mendiola (Mercedes Pascual) y la otra Mendiola (Paz Villegas), beatas todas ellas con vestidos negros, medias de canutillo del mismo color y cabeza cubierta por una mantilla o velo oscuro, pregona que la sexualidad y la sensualidad son comportamientos sucios y manifestaciones del alma en pecado.

Tal parece que Gloria, de acuerdo con la religión que practicaba no cumplía con su obligación de hacer de su casa un “dulce hogar”, donde la meta de todas sus complacencias era buscar abrigo después de sortear las borrascas de la vida. Las contradicciones entre las normas sobre el deber ser femenino y la realidad se muestran en Gloria. (Viqueira, 1987, pp.132-134)

Gloria es una mujer arisca que regaña y trata mal a la criada Meche (Rosenda Monteros), por consentir a su marido Pablo, por guisar su filete de carne semicocido al señor de la casa y quien también siente celos por la sirvienta que acaba de irse.

Es importante anotar que la hermana de Gloria es Clara (Angelines Fernández), una mujer de la época y con un vestuario elegante y de moda que le va a hacer segunda en todo lo

que inventa sobre Pablo. Elodio (Luis Aragón), esposo de Clara y concuño de Pablo, es el típico personaje que representa a los políticos de la época y quien también cree en las mentiras de Gloria. (Fuentes, 2004, p.56-58)

Toda esta situación de reproches, de mentiras, de inventos ocurren dentro del domicilio de los Morales, y este es el panorama, una casa fría, oscura, repleta de santos y cabezas de animales disecados.

Es importante mencionar que en la década en la que se escenifica la cinta surgieron muchas zonas urbanas porque se desarrollaron las actividades industriales, mientras los centros urbanos crecían con rapidez. El Valle de México siguió siendo una zona muy urbana. Se produjo un mejoramiento de las condiciones generales de vida de la población; esto quiere decir que se desarrolló una cultura de salud que fomentaba hábitos de higiene y un mayor crecimiento de hospitales, escuelas, viviendas, transporte, carreteras, comunicaciones y alumbrado. Estas circunstancias tuvieron efectos positivos, sin embargo, el crecimiento urbano rebasaba la capacidad de los gobiernos, de ahí la formación de cinturones de miseria alrededor de las ciudades. (Terrés, 1977, p. 65-66)

Podemos ver una muestra de lo anterior en la película, cuando se puede ver que Pablo (Arturo de Córdova) visita en su departamento a la señorita Castro (Elda Peralta), dependiente de la tienda de cámaras fotográficas, un lugar limpio, lleno de luz y de alegría proporcionada por los tres pequeños hijos de la mujer.



Pablo está fastidiado de la vida miserable que ha padecido junto a Gloria, de manipulación y chantaje, pero a la vez siente un gran deseo por su cónyuge, mientras que ella lo rechaza pues siente repudio y asco por la profesión que practica su esposo.

La vida conyugal de Gloria y Pablo Morales es un infierno. La mujer atormenta a su marido con sus celos, sus quejas y su puritanismo enfermo, mientras finge que el hombre la maltrata.

Llega el momento culminante de la cinta cuando Pablo planea el crimen de la señora Morales, un crimen que es perfecto. El taxidermista se venga de su dominante esposa y la asesina, la destaza y conserva su esqueleto.

Un día, Pablo anuncia a sus conocidos que Gloria se ha ido a Guadalajara a visitar a una tía. Sin embargo, en su laboratorio de taxidermista, Pablo conserva un esqueleto al que trata como si fuese su mujer.

Después tiene un juicio al que es sometido y del que sale victorioso, festeja con los amigos del barrio y con las mojígatas amigas de la difunta. Sin embargo, un error que se deja como evidencia, el vermut que tomaba Gloria en la preparación de sus “pollas”, hace que muera Pablo y las beatas.

Debemos mencionar la dirección de Rogelio A. González porque remarca, a través de planos, no en los gestos de sus personajes, sino en las muletillas corporales y objetos inusuales, un posicionamiento de cámara bastante inusual que resulta más dinámico y que compromete a la audiencia en el acto cruel, sin siquiera verlo a detalle, dejándonos con una imaginación provista de visceralidad, pero de la cual ya somos cómplices frente a figuras que tratan de revelar el misterio que ya conocemos.

Un pionero del humor negro ante la mirada de los críticos

Para Pedro Matute Villaseñor, su crítica sobre el film es:

El esqueleto de la señora Morales fue muy adelantado a su época, más si tomamos en cuenta su salida durante la llegada de *Psicosis* (Alfred Hitchcock) y *Peeping Tom*

(Michael Powell) del mismo 1960, miradas hacia un asesino que trataban de expandir las concepciones del entendimiento ante semejantes monstruos. Esta visión cínica y sin compromiso de quedar bien con la sociedad para regocijarse en la falla de la relación humana, es algo que hasta la fecha sigue sin presentarse con tanta gracia dentro de nuestras pantallas nacionales. (Matute, 2011, p. 67)

Antonio Méndez, crítico de cine, opina:

Con una intermitente producción, el género de terror a lo largo de su historia ha tenido películas memorables que aportan diversos matices a los códigos. *El esqueleto de la señora Morales* (1959), de Rogelio A. González, cuenta la historia de un taxidermista que se venga de su dominante esposa y la asesina, la destaza, y conserva su esqueleto. (Méndez, 1980, p7.)

Guanajuato International Film Festival:

Pocas veces superada y alabada, pero rara vez vista por audiencias modernas, la obra maestra de Roberto A. González merece más espectadores y cariño. (*Guanajuato International Film Festival*, 2010)

Emilio García Riera, estudioso del cine mexicano, afirma:

El trabajo de cámara es excelente, con encuadres llenos de fuerza, *travellings*, contrastes lumínicos que enfatizan el escenario fúnebre, el lugar de convivencia entre vida y muerte en el que reside el matrimonio protagonista. (García, 1998, p. 103)

Leonardo García Tsao:

La historia, “buñueliana”, es intensa sin ser acelerada, con diálogos punzantes, y situaciones que definen bien la psicología de unos personajes arrastrados por el paroxismo, por el deseo hacia el súcubo disfrazado de mojigato, por el hartazgo de la falsedad... hacia una tragedia macabra con base de drama matrimonial. (García, *El Universal*, p. 3) •

Bibliografía

Bokun, B. (1986). *El humor como terapia*. Tusquets.

39

Fuentes Sánchez, R. (2004). *La mujer del siglo xx*. Ediciones De la Rosa.

García Riera, E. (1988). *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*. Instituto Mexicano de Cinematografía. Ediciones Mapas.

Lefebvre, H. (1969). *El derecho a la ciudad*. Península.

Terrés, M. E. (1977). *La ciudad de México: Sus orígenes y desarrollo*. Porrúa.

Viqueira Albán, J. P. (1987). *¿Relajados o reprimidos?* México: FCE.

Fuentes electrónicas

Matute Villaseñor, P. (2011). El cine mexicano en busca de su público. *Razón y Palabra*, (78). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199524192015>

Título: *El esqueleto de la señora Morales*. (1959)

Director: Rogelio A. González.

Guion: Luis Alcoriza.

Fotografía: Víctor Herrera.

Música: Raúl Lavista.

Idioma: Español.

Género: Humor negro.

Duración: 92 mins.

País: México.

Elenco:

Arturo de Córdova | Amparo Rivelles | Antonio Bravo | Luis Aragón | Rosenda Monteros | Elda Peralta | Mercedes Pascual
Roberto Meyer | Jorge Mondragón | Armando Arriola.

Sinopsis:

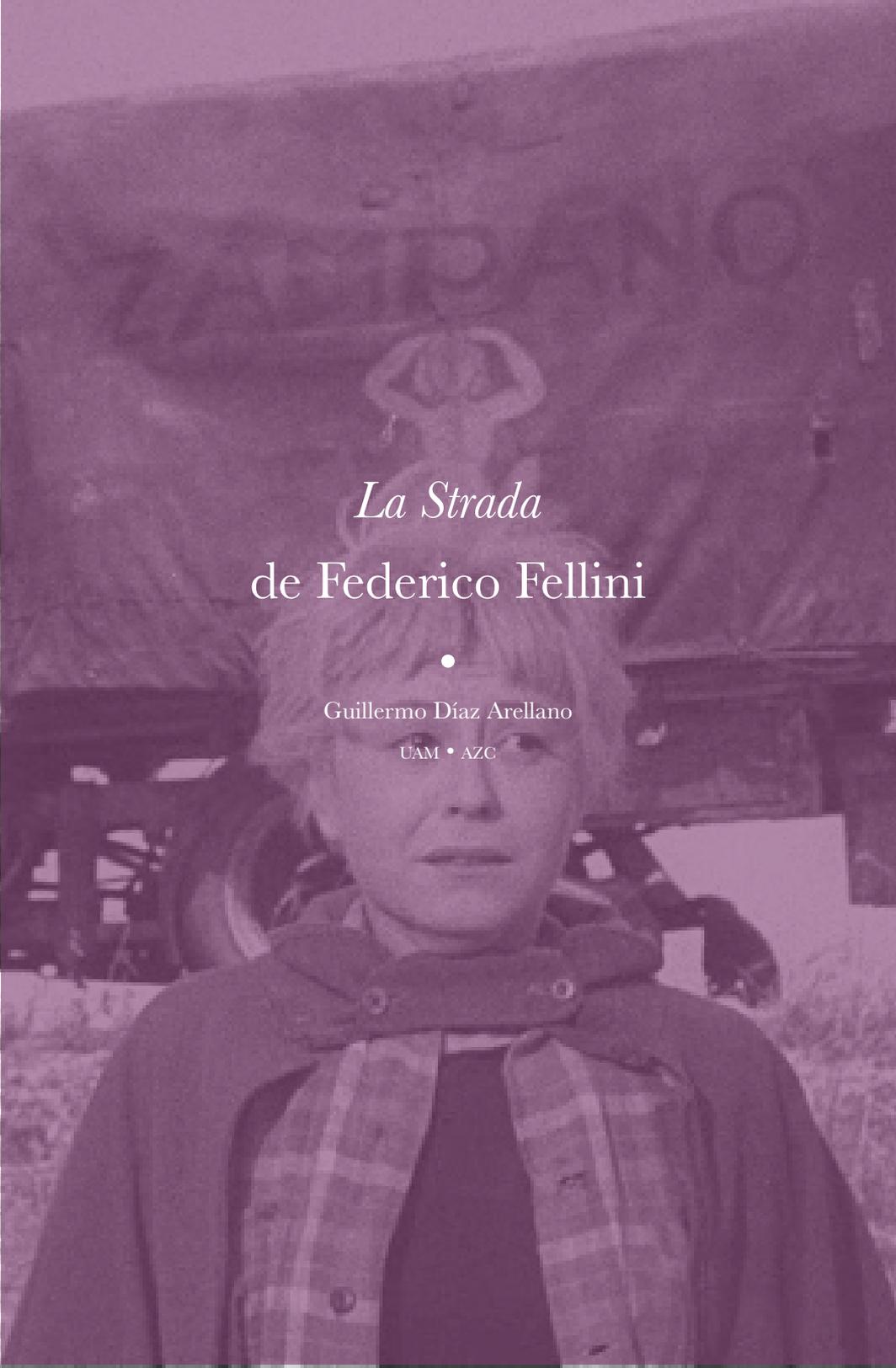
Basada en la novela de Arthur Machen, *El misterio de Islington* (1927), es adaptada por Luis Alcoriza, para ser llevada a la pantalla por el director Rogelio A. González. La película muestra el humor negro dentro del matrimonio de los Morales. Se observa cómo el discurso eclesiástico y civil penetró poco a poco en la sociedad.

En el film se nos muestra a los personajes con una serie de matices muy interesantes. En el caso de la esposa, ella es fría, amargada y sombría, mientras que el marido es un hombre desdichado, frustrado y triste. Son estos personajes quienes proporcionan un desenlace ameno, sencillo, y al mismo tiempo, oscuro.

Imágenes (referencias):

Pág.31:**3-19601**:<https://cultura.unizar.es/actividades/el-esqueleto-de-la-senora-morales-ciclo-aula-de-cine-los-lunes-del-aula-de-cine> [consulta:9 de marzo de 2022]

Pág.35:**3-19601**: <https://cultura.unizar.es/actividades/el-esqueleto-de-la-senora-morales-ciclo-aula-de-cine-los-lunes-del-aula-de-cine> [consulta:9 de marzo de 2022]



La Strada
de Federico Fellini

•
Guillermo Díaz Arellano

UAM • AZC

Comentario

Junto con el filme *Almas sin conciencia* (1955) y *Las noches de Cabiria* (1957), *La Strada* (1954) forma parte de la trilogía del realismo fantástico o neorrealismo propuesto por Federico Fellini a lo largo de la década de los años 50. En su planteamiento cinematográfico, Fellini toma datos de la realidad, para armar, lo que Carlos Colón Perales (1994, p. 190) define como "una representación puesta al servicio de historias de arranque naturalista pero de conclusión universal, abstracta, vagamente metafísica." En los tres filmes, dicha conclusión es una brillante vuelta de tuerca a las soluciones de redención fáciles y moralinas que acostumbraba el cine de la época. En estos casos, el amor no transforma la brutalidad; el timador vive y muere como tal; la Madonna o chica ingenua no cumple sueños románticos de matrimonio purificador, y el héroe que trae la claridad al caos tampoco logra una trascendencia histórica.

En un planteamiento que sutilmente toca por instantes al humor negro, la experiencia humana que nos expone Fellini en *La Strada*, presenta justamente eso: el drama que por instantes migra de la tristeza y la desolación más profunda hacia la risa, la ternura e incluso la esperanza. Son breves los momentos en los que la alegría se hace presente, pero contundentes cuando la carcajada provocada por la presencia de El loco entra en escena desencadenando, a través de su gusto por la vida, el verdadero drama.

La Strada se desarrolla a modo de una *road movie* en la que los paisajes desolados, los retratos de la pobreza y del abandono contrastan con los pocos ambientes abiertos y libres que evocan la armonía, la paz y la libertad. Los sentimientos y las emociones que se dan cita a lo largo de la historia se ven enmarcados por espacios de encierro contrapuestos a las posibilidades que proporciona la libertad. Ejemplo de ello ocurre en la emblemática escena en la que El loco le plantea a Gelsomina la posibilidad de elegir su destino. Ella, presa de su dolor, sus miedos e incertidumbres, se encuentra llorando en el rincón del carromato en el que ha recorrido caminos al lado de Zampanó. El loco le invita a salir de su escondrijo, subrayando la pestilencia que había en ese encierro: *Huele a chiquero aquí. ¿Cómo puedes soportarlo? ¡Sal por un momento!*

Esta pequeña frase, revela en su simpleza, la gran invitación que le hace El loco a Gelsomina para analizar en dónde se encuentra y las posibilidades que tiene ante sí, y que no necesariamente se limitan a una bifurcación de caminos. El panorama es más amplio y, sea lo que sea que ella decida, mientras tenga claro que tiene un propósito en la vida, estará bien. De ahí que, el recorrido trashumante de Gelsomina y su brutal compañero no sea sólo un viaje por algunos pueblos de Italia, es ante todo un viaje al corazón de ellos mismos, a su inextricable geografía interior que los conducirá, cada uno desde su experiencia, hacia la nada.

Protagonizada por la adorable Giulietta Masina en el papel de la ingenua Gelsomina y Anthony Quinn como el brutal



Zampanó, *La Strada* expone los profundos conflictos existenciales que enfrenta la naturaleza humana ante una situación extrema como lo es un tiempo de posguerra. Y los presenta desde la simpleza de las acciones en tres personajes cuya cotidianidad podría pasar inadvertida. No son los héroes que dejarían una huella indeleble en las líneas del gran relato histórico de una Italia que recién se recupera de los estragos de la guerra. Sin embargo, el planteamiento que cada uno de ellos experimenta revela la heroicidad con la que pudieron responder algunos al darle sentido a su existencia, sobrellevando el día a día.

De esta manera, tenemos a un Zampanó, brutal, simple y básico, buscando sobrevivir con las pocas cualidades que lo caracterizan: la fuerza física. El acto que va realizando Zampanó de pueblo en pueblo, podría parecer un ejemplo admirable de la

fortaleza humana. El hombre fuerte que se libera de sus cadenas, poniendo en un aparente riesgo su vida y su integridad física. Paradójicamente, ese mismo hombre, que pudiera ser un símbolo de la manifestación del hombre nuevo liberándose de sus ataduras, trata con crueldad a su asistente Gelsomina. Incluso la ha comprado, como si fuera un objeto y la trata como una esclava, sin manifestar hacia ella un mínimo rasgo de humanidad.

Gelsomina se presenta también como un personaje inocente, ingenuo, en la que la ignorancia la presenta como un personaje que se conduce entre la ternura y la candidez. Además, es un personaje que mantiene un estado de bondad puro, a la vez que muy claro en su búsqueda de encontrar y darle un sentido a su existencia.

Las escenas que logra Giulietta Masina como Gelsomina han sido comparadas con las de un Chaplin, con su emblemático personaje de Charlotte. Posiblemente la crítica sea muy cercana en esta comparación, aunque valdría la pena enfatizar que Masina logra imprimir rasgos muy peculiares en su personaje. En la expresión de los ojos de Gelsomina, los espectadores podemos sentir su profunda tristeza y sentido de abandono en medio de una calle oscura en un pueblo desconocido, así como seguirla en una procesión y transitar por su sentido de lo sagrado. Nos alegramos, junto con ella, ante la emoción de recibir su atuendo que, aunque viejo y desgastado, para ella se revela como un precioso regalo. Cuando Zampanó le coloca el sombrero, Gelsomina se transforma en una niña a la que le han dado un regalo. Sus ojos brillan mirando el sombrero, su sonrisa se dibuja con una felicidad espontánea en medio de la cara. En medio de la realidad



atroz que la rodea y determina su realidad, Gelsomina sonrío y en ese instante nos hace cómplices de su dicha. Alguien le ha dado un regalo y se abre para ella un mundo nuevo. De pronto Zampanó, con toda la brusquedad de quien siente que está tratando con objetos, se dirige a Gelsomina y de un golpe le quita el sombrero. Gelsomina se transfigura, de golpe la han devuelto a su realidad. Pero entonces, el otro sombrero llega a su cabeza y la historia se repite, ahora con mayor intensidad. Masina transforma a su personaje en sólo ojos y sonrisa. Gelsomina vibra y hace vibrar la pantalla. Su alegría nos contagia irremediabilmente. Hay algo indefinible en ella que parece escapar a la naturaleza humana, algo celestial, algo etéreo, algo mágico, y al mismo tiempo tan cercano a lo que debe ser la pureza humana.

Y finalmente El loco. Tal vez el personaje más coherente y a la vez el más subversivo. Pocos son las intervenciones que realiza a lo largo de la historia, sin embargo, su presencia logra despertar en Gelsomina algo que parecía totalmente ajeno a ella: la conciencia de encontrar un propósito en la vida. De igual manera, su alegría y propensión a romper con todo aquello que pareciera ser solemne –incluyendo la vida misma– lo conduce a vivir haciendo en la vida lo que en sus dos profesiones también realiza. De esta manera, se mantiene con un pie en la cuerda y otro en el abismo haciendo bromas y riéndose de toda parsimonia. Su inevitable y peculiar manera de tomar la vida termina por desquiciar al bestial Zampanó.

El desenlace de esta confrontación resulta por momentos predecible, sin embargo, la sorpresa y el consiguiente humor negro que ello desencadena queda expuesto en la escena final. Con un Zampanó, en medio de una noche que inicia y con la imagen de un océano inconmensurable frente a él. Un paisaje que pudiera reflejar el sentido de libertad del ser humano y que, no obstante, nos revela el interior de un Zampanó preso de sí mismo. •

Bibliografía

Colón Perales, C. (1994). *Fellini o lo fingido verdadero*. Alfar.

Título: **La Strada.** (1954)

Dirección: Federico Fellini

Guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli

País: Italia

Género: Drama

Duración: 104 mins.

Música: Nino Rota

Fotografía: Otello Martelli

Elenco: Anthony Quinn | Giulietta Masina | Richard Basehart
Aldo Silvani | Marcella Rovere | Livia Venturini.

Sinopsis:

Ubicada en la Italia de la postguerra, los sobrevivientes continúan sus vidas bajo su propio entender. Un artista ambulante llamado Zampanó (Anthony Quinn) compra a una joven mujer para que le ayude con su espectáculo. Gelsomina (Giulietta Masina), hermana de otra mujer adquirida previamente por el mismo Zampanó. La joven se siente atraída por el estilo de vida en la calle (*la strada*). Gelsomina aprende rápidamente el oficio del artista y demuestra gran gusto y talento, pero no se siente apreciada por Zampanó, hasta que toma la determinación de volver a casa. Sin embargo, Zampanó la encuentra y la obliga a regresar con él.

Imágenes (referencias):

50

Pág.42: **122585E4-E9B4-4F77-B18F-97FA172BAF38**: <https://vadevagos.blogspot.com/2018/03/la-strada-1954.html> [consulta:9 de marzo de 2022] Pág.45:**004-giulietta-masina-theredlist**: <https://www.tiempodecine.com/web/gelsomina-nos-mira-la-strada-de-federico-fellini/> [consulta:9 de marzo de 2022] Pág.47: **122585E4-E9B4-4F77-B18F-97FA172BAF38**: <https://vadevagos.blogspot.com/2018/03/la-strada-1954.html> [consulta:9 de marzo de 2022]



Polvo de Yazpick:
viaje fugaz a la conciencia

•
Edelmira Ramírez Leyva

UAM • AZC

El humor negro es el último recurso del intelectual occidental para reír.

Emiliano Salinas Campos

Lo humorístico -y con mayor razón esa forma límite que es el humor negro-

es esa máquina capaz de provocar la risa a pesar de versar

sobre lo más sórdido de la existencia.

Vicente Sánchez-Biosca

El humor negro en el cine ha sido un elemento utilizado de muy diversas formas creando un género cinematográfico con características propias. En México se han realizado películas como *El esqueleto de la Sra. Morales*, *El complot Mongol*, *Doña Macabra* o *El infierno*, que tipifican el género.

Polvo de Yazpik es una crítica irónica de la naturaleza corruptible del ser humano a través de un fino humor negro. En este sentido, hay que recordar que como advierte Ferrer (2014-2015): la “ironía y [la] paradoja son dos conceptos que se relacionan y una forma entre tantas de utilizarlos es el humor negro” (p. 15), ya que “el humor nunca es puro sino que viene acompañado por la sátira, la ironía o ambas: el humor ejerce la crítica y es mordaz” (Acevedo, 1966, citado en Hernández 2012, párr. 16).

La Real Academia Española de la Lengua (2021) menciona en la definición de humorismo que es el “modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas” (definición 5).

Evidentemente la película *Polvo*, como cualquier otro film, presenta una perspectiva de un aspecto de la realidad en función de la óptica del director expuesta en el guion, que en este caso concibió y escribió el mismo Director José María Yazpik a partir de la propuesta inicial de Alejandro Ricaño. Además, el hecho de que Yazpik también sea el protagonista de la película enfatiza su perspectiva de lo que él quería comunicar de San Ignacio, un pequeño pueblo de México, en Baja California Norte, que el Director conoce muy bien, pues es el lugar en donde nació y vivió su infancia. De hecho *Polvo*, su primera película como director es, en realidad, un tributo a su terruño.

San Ignacio a pesar de lo reducido de sus habitantes y no ser muy conocido fuera de sus límites, es representativo de los tantos pueblitos que existen en México en lo que se refiere a su apacibilidad cotidiana, con un ritmo que destaca por su amplia cadencia, en donde la premura del tiempo no es la nota central. En lo social, las diferentes clases se interrelacionan día a día; con la presencia de un sacerdote que controla toda la comunidad y que convive muy de cerca con los poderosos el lugar. Los habitantes viven con escasos divertimentos: fiestas eventuales, cine de vez en cuando, así como el béisbol y el billar en donde los hombres desgastan su tiempo tarde a tarde.

San Ignacio se erige como todo un personaje colectivo frente a un protagonista que regresa a su pueblo natal después de 10 años de ausencia, no por decisión propia sino obligado por su mafioso jefe; su presencia desencadena diversos acontecimientos

en la población que contribuyen a crear una atmósfera de permanente humor negro, saturada por una sutil y suave ironía que enmarca la breve estadía del Chato en San Ignacio.

El humor negro en la película, como un aspecto relevante y permanente, deriva de la relación espectador–protagonista–pueblo, en función de que al inicio de la película se muestran al espectador unas escenas tipo tráileres de narcos que pueden hacerle creer que logrará deducir con facilidad la consecución de los acontecimientos, lo cual no ocurrirá así, ya que el Director introduce un fuerte cambio respecto a las expectativas comunes de las narco películas moviendo al espectador hacia una narrativa inesperada en donde se modifican totalmente los personajes, las intensidades y los paisajes.

Sin embargo, el conocimiento que tiene el espectador de las escenas iniciales respecto a las verdaderas causas que impelan al Chato a regresar a su pueblo, lo predisponen para observar la actuación del protagonista frente a los habitantes del pueblo con una mirada irónica y con la posibilidad de captar el sutil humor negro que entonces entra en juego como un telón de fondo para el espectador y que tiñe toda la trama. De ahí que se pueda afirmar que el espectador es un elemento clave para construir el humor negro en *Polvo*, además como advierte Núñez (1984) el espectador necesariamente ha de participar en la construcción del mensaje humorístico, pues exige su complicidad en alguna medida.

El juego de interrelaciones de poder entre los personajes da pie a varias situaciones en donde el humor negro está presente, las cuales se revisarán a la luz de algunos de los modelos actanciales de Claude Bremond (1994, pp. 99-121).

La primera interacción que se puede analizar es la relación del Chato, en Tijuana, en donde trabaja, con los jefes de la mafia, específicamente con su superior inmediato, el Cerdo, quien no tiene ningún escrúpulo en matar a quien sea necesario para la consecución de lo que a su vez le ordenan sus jefes superiores; mandata al Chato y lo obliga a realizar lo que se requiere en su “trabajo”; esta posición de subordinado nada tiene que ver con la que tendrá frente al pueblo; en donde se presenta, en primera instancia, como dominador, lo que da pie al espectador para poder contrastar las dos posiciones y ver con ironía y humor la actuación del protagonista en el reducido tiempo que está en el pueblo.

El Chato llega a San Ignacio como un seductor-engañosador cuyo objetivo es justamente “convencer” a los habitantes para lograr cumplir con el encargo que le impuso su patrón, so pena de enviar una unidad “para quemar el pueblo con todos adentro” (Yazpik, 2019), por lo que se despliega la actuación del pueblo como el personaje susceptible de ser engañado; para ello el Chato realiza todo un proceso de persuasión.

Pero su propuesta le generará también obstáculos encarnados en algunos personajes del pueblo a los que no logra

engañar, como es el Fischer y el Alguacil Toto, en ambos casos se invierte la relación de poder, pero exhibiéndose siempre las habilidades del protagonista para resolver las situaciones difíciles que se le presentan.

El Fischer se convierte en un obstáculo para los propósitos del Chato porque con él fracasa su estrategia de convencimiento que emplea con el resto del pueblo; el hecho de que el Fischer sepa tácitamente que es un engaño la propuesta del Chato le da poder sobre éste, y lo utiliza para vulnerarlo ante los demás e intenta apropiarse del polvo recuperado, pero el protagonista elimina el “obstáculo” llevando las circunstancias al extremo necesario, tal como lo ha aprendido del Cerdo.

En cambio, el enfrentamiento con el Alguacil, el Toto, es más complejo, en primer lugar porque éste representa la autoridad policiaca del lugar aunque el Chato no lo reconozca como tal y lo trate con cierto desdén y desprecio, pero el Alguacil sostiene su dignidad de autoridad policial todo el tiempo, además encarna los valores de justicia, valor, rectitud, honestidad que lleva a la práctica con exactitud, y quien además duda de la artimaña que presenta el Chato para convencer al pueblo de que recoja el polvo.

A la vez el alguacil se relaciona también con otra línea de acción lateral que también encabeza el Chato, vinculada a su pasado amoroso y como actual rival en ese aspecto, de tal manera que el alguacil se posiciona como un antagonista que le marca límites constantemente y que irá incrementando su poder sobre



él hasta llegar a tener una importancia decisiva en el desenlace de la película.

Sin embargo, el Chato sortea todos los obstáculos que se le van presentando para cumplir con su apremiante encomienda en el menor tiempo posible, pero a la vez genera un doble proceso en el pueblo, ya que, si por una parte, se vislumbra un mejoramiento económico que va a obtener a través del pago que recibe por el “trabajo” que propone el Chato, además de que lo está salvando de morir a manos de la unidad que podría mandar su jefe para aniquilarlo, paralelamente, se va gestando un rápido proceso de degradación. En este punto se enfatiza el humor negro, ya de por sí permanente en la película. Pero además el protagonista vive un proceso benefactor en el sentido que logra el cumplimiento de su cometido a través de su buena negociación y del aprovechamiento de los recursos de los “aliados” que se le van presentando.

Con respecto al humor negro, hay escenas memorables provocadas por una serie de situaciones desencadenadas por la propuesta de “trabajo” que les formula el Chato, por ejemplo, la escena del llamado a los habitantes desde la Iglesia, auspiciado por el Sacerdote a cambio de una “limosna”, da lugar a la involucración del pueblo en un asunto ilícito sin estar consciente de ello, pero el espectador que tiene conocimientos previos sabe que es un engaño y puede sonreír, pues como dice Billig (2005, citado en Luna, 2013) “el ridículo , y los aspectos más oscuros, menos admirados estarían en el núcleo del humor”(p. 49).

Las escenas en el billar son medulares en cuanto a la cuestión del humor negro en la película, ya que evidencian los rápidos efectos de la descomposición social que genera la propuesta mercantil del Chato en la población. En donde el botón de muestra es Don Facundo y varios personajes del pueblo que al verse enriquecidos de la noche a la mañana exageran su codicia por adquirir objetos que los posicionan en otra clase social, como el saco excesivamente elegante que adquiere Don Facundo con el dinero ganado denotando su intento por mostrarse como un sujeto con poder adquisitivo, pero que a la vista de quien lo mira parece como una especie de disfraz que resulta contradictorio, sorpresivo con respecto a su vestuario habitual y, por lo tanto, genera risa en el espectador, ya que como advierte Schopenhauer (2003): “la risa no nace nunca sino de la percepción repentina de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que en algún respecto se habían pensado con él, y ella misma es la simple expresión de esa incongruencia” (p. 52).

El mismo personaje también escenifica otra escena icónica relacionada con el cambio de usos y costumbres de una bebida tan cotidiana en los lugares calurosos como es la cerveza, introduciendo un nuevo recipiente –una copa- para beberla por sugerencia el mesero ante la carencia en el billar de otro licor a la venta de más calidad de acuerdo a los requerimientos de Don Facundo, quien solicitaba algo mejor acorde con sus nuevas posibilidades pecuniarias. Y es justamente por la nueva manera de beber cerveza que se genera el sentimiento de contradicción propio del humorismo, ya que éste, como afirma Pirandello (2002): “consiste en el sentimiento de lo contrario, producido por la especial actividad de la reflexión, que no se oculta, que no se convierte, como suele suceder ordinariamente en el arte en una forma del sentimiento, sino en su contrario, aunque siguiendo paso a paso el sentimiento como la sombra al cuerpo” (p.130).

Otra escena también verdaderamente llena de ironía y de humor negro es la junta que organiza el Padre con algunas de las mujeres influyentes del pueblo para revisar lo del diezmo a la Iglesia, en donde se evidencia la descomunal ambición del Sacerdote al solicitar una suma excesiva de diezmo por las ganancias que han obtenido los habitantes por la recogida de los paquetes del polvo, exhibiendo la contradicción entre los principios que exigen los mandamientos de la Iglesia que representa y sus ambiciones personales. Igualmente, el pueblo evade u olvida su deber para con la iglesia en función de privilegiar la adquisición de objetos relacionados con costumbres totalmente fuera de su horizonte cultural como vestuarios lujosos, compra de aparatos

que no saben ni siquiera saben cómo funcionan o rentar copas para tomar cerveza, exhibiéndose con claridad el trastrocamiento de los valores de la población, aquí el humor negro como sucede en otras expresiones artísticas, como lo señalan Orostegui y SImunovic (2019) “se utiliza como un arma de develamiento y caricaturización de lo oculto, lo feo, lo indecible, lo repugnante o inadmisibile, y para dar forma a lo informe. Asimismo, el uso del humor, mediante el contraste, permite hacer más visible lo silenciado o denunciarlo” (párr.15).

En suma, *Polvo* a través del humor negro ofrece al espectador la dinámica de una micro comunidad que a pesar de vivir alejada de la febril actividad urbana, es susceptible de corromperse en un brevísimo lapso. Y si bien el protagonista logra su cometido, deja en su pueblo un gran desorden y en él se produce un doloroso, pero fugaz movimiento de conciencia, pues al final, de regreso a su ambiente cotidiano en un antro, el Chato, irónicamente, como diría Quezada (2015), tiene la conciencia de su situación y del contexto en el que se encuentra. •

Bibliografía

Acevedo Guerra, E. (1966). *Teoría e interpretación del humor español*. Editora Nacional.

Bremond, C. (2008). La lógica de los posibles narrativos. En R. Barthes, A.J.Greimas, U. Eco, J. Gritti, V. Mori, C. Metz, G. Genette, T. Todoroxv, C. Bremond (Eds.), *Análisis estructural del relato*. México. (Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisee, Trads.) (año de publicación del libro original, 1960. En español 1996)

Pirandello, L. (2002) Esencia, caracteres y materia del humorismo. CIC (*Cuadernos de Información y Comunicación*). 2002(7), 95-30

Fuentes electrónicas

Ferrer Martínez, E. (2014-2015). *Ironía, paradoja y humor negro: Aplicaciones artísticas* [tesis de Grado en Bellas Artes, Universitat Politècnica de València]. <http://hdl.handle.net/10251/57528>

Hernández Muñoz, S. (2012). El humor y su concepto. Humor, humorismo y comicidad. *Monográfica.org*. *Revista Temática de Diseño*. <http://www.monografica.org/Proyectos/4522>

Núñez Ramos, R. (marzo de 2012). El humor y su concepto. Humor, humorismo y comicidad. *Monográfica.org. Revista temática de diseño*. <http://www.monografica.org/Proyectos/4522>

Quezada Figueroa, A. (julio-diciembre, 2015). Antología estética del humor negro: la risa como toma de conciencia, medio de reflexión y praxis colectiva. *Pensamiento. Papeles de Filosofía*, Nueva época, 1(2), 87-115 <https://revistapensamiento.uaemex.mx/article/download/3966/2650/>

Real Academia Española. (2021). Humor. *Diccionario de la Lengua Española*. Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/humor>

Sánchez-Biosca, V. (1997). Un realismo a la española: El verdugo, entre humor negro y modernidad. *Co-textes*, (36), 79-89. <https://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/29192/060976.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Schopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación*. Pilar López de Santa María (Ed.) (año de publicación del libro original 1819) <http://juango.es/files/Arthur-Schopenhauer---El-mundo-como-voluntad-y-representacion.pdf>

Título: **Polvo.** (2019)

Director: José María Yazpik.

64

Guión: José María Yazpik, Alejandro Ricaño.

Género : Comedia dramática

País: México.

Música: Sergio Acosta, Andrés Sánchez Maher.

Fotografía: Tonatiuh Martínez.

Elenco: José María Yazpik | Mariana Treviño | Joaquín Cosío
Jesús Ochoa | Angélica Aragón | Adrián Vázquez | Carlos
Valencia | Carlos Olalla | Manuel Poncelis | Irineo Alvarez
Wendolee Ayala.

Sinopsis:

Después de varios años de ausencia, El Chato, protagonista de la película, regresa a su pueblo natal con la misión de recuperar los paquetes de “polvo” de una “industria farmacéutica” que cayeron en la población al accidentarse la avioneta que lo transportaba. El Chato convence al pueblo que lo ayuden a recogerlo a cambio de buenas retribuciones, afectando la tranquilidad cotidiana de la población, mientras él, al final tendrá un doloroso, pero fugaz movimiento interno de conciencia.

Imágenes (referencias):

Pág.52: **toca-temas-como-el-narco_0_15_950_591:**
<https://www.milenio.com/espectaculos/cine/polvo-jose-maria-yazpik-se-reencuentra-con-su-pasado>[consulta:9 de marzo de 2022] Pág.58: **Polvo:** <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/jose-maria-yazpik-debuta-como-director-con-pelicula-polvo-4412343.html>
[consulta:9 de marzo de 2022]

A photograph of an elderly woman with white hair, looking down at a large pile of coins on a table. The image is overlaid with a semi-transparent purple filter. The text is centered over the image.

Doña Macabra
o de casas y madres oscuras

•

José Hernández Riwes Cruz

UAM • AZC

*Algunas de estas madres, las más terribles, las más profundas,
se resisten a emerger como objeto de estudio,
a veces incluso con la excusa de su propia banalidad.
Hay que obligarlas o persuadirlas para que salgan a escena y
digan lo que sepan sobre su condición más allá de su aparición
como sombras e imágenes fantásticas.*

Pilar Pedraza, *Espectra*.

La versión cinematográfica de Gavaldón sobre el texto de Argüelles abre con los vecinos de un barrio expectantes a la celebración que va a ocurrir al anochecer en una vieja casona propiedad de la señora Armida; conocida en el vecindario como Doña Macabra. Todo parece indicar que dicha celebración se repite con frecuencia, generando en los testigos una serie de suposiciones sobre lo que sucede en el interior del inmueble:

MUJER1: ¿Pero para qué se reúnen? Es lo que yo quisiera saber.

MUJER 2: Pues ¿para qué se reúnen las brujas?
(Gavaldón, 1972)

La vieja casona, construida por el padre de Armida a fines del siglo XIX, representa el tema-personaje de *La casa oscura* que puebla varios de los imaginarios narrativos insertos (y compartidos) en diversos contextos culturales, es una edificación que rompe estética y socialmente con la armonía del entorno y

es heredera de temas y motivos de la literatura gótica. *La casa oscura* se aprecia como un hueco oscuro en el haz luminoso de la arquitectura que la rodea pues es considerada como un vacío que consume mocedad, inocencia o en este caso: “el deber ser” establecido por los habitantes del rumbo (v. Hernández-Riwes, 2012) como se puede apreciar en la mansión de los cartones de *The Addams Family* (Addams, 1938) o en la del programa de televisión *The Munsters* (Burns y Hass 1964-1966). Esto es debido a que las costumbres de los habitantes de estas casas oscuras difieren de las establecidas por la comunidad en donde están insertas, lo que provoca que sean vistos, junto con su edificio como algo extraño y temible. Aunque estos inmuebles han tenido un desarrollo propio dentro del ámbito gótico, son herederas directas de la figura del castillo: “Teniendo la apariencia tenebrosa y melancólica del castillo, la casa y la familia que la habita están embrujados por secretos enterrados de orígenes indecentes” (Botting, 2013). Como ya se mencionó, los vecinos de la casa de Doña Macabra ignoran lo que ocurre dentro del inmueble, sólo saben que eventualmente se desarrolla una dinámica de la que sólo pueden ver luces intensas que generan un efecto que aparenta un incendio; y sólo pueden escuchar “una canción fúnebre” interpretada por sus habitantes, todo esto genera paparruchas sobre el edificio y sus habitantes: La discrepancia de la casa oscura con respecto a las demás casas del barrio, y la ignorancia en cuanto a lo que sucede al interior de ese lúgubre inmueble, generan rumores que en muchos casos terminan por atribuirle un halo sobrenatural (Hernández Riwes, *ibid*). Entre la gente arremolinada frente a la casa de Doña Macabra el camorrero comenta: “Dicen que fue en este barrio donde

encontraron la mano negra de la descuartizada”. No hay nada para que con certeza se afirme que Armida o sus amigos sean quienes realizaron dicho acto, pero la comunidad ha decidido su culpabilidad, la han hecho protagonista de aquello que irrumpe o transgrede su cotidianidad despojándose de la monotonía de la rutina que los envuelve. Y es este protagonismo lo que hace a una obra como *Doña Macabra* muy interesante dentro del imaginario pop mexicano, pues Armida representa una figura poco socorrida en lo fantástico dentro del llamado canon cultural occidental:

Entre las figuras que son más de lo que parecen, hay una que suele pasar desapercibida, a pesar [de] que se asoma con demasiada frecuencia en las creaciones de la literatura, culta y popular, en el cine y la plástica. Se trata de la madre siniestra, aparentemente marginal, abyecta como una mujer que ya no es mujer sin haber llegado a ser hombre. Una sombra que se mueve al fondo. (Pedraza, 2004)

Pero, curiosamente en el imaginario pop mexicano, este tipo de personajes aparecen con frecuencia en diversas obras en distintos medios, ya sea como personajes principales o secundarios como *Hermelinda Linda*, en el cómic del mismo nombre de José Cabezas García (1965), Teodora en *El Maleficio* (Alonso, 1983-84), o Susana San Juan, Dolores Preciado, Eduviges Diada y todas estas madres oscuras que pueblan el universo de *Pedro Páramo* (Rulfo, 1955), entre muchas otras más.

De la misma manera que los habitantes de otras casas oscuras, Doña Macabra también refleja la imagen y atmósfera de su casona, no sólo con su apodo sino a través de su manera de vestir. En la tradición literaria gótica, sobre todo en la gótica femenina estadounidense del siglo XIX; el atuendo no es simplemente decorativo; a través de este el personaje da forma visual al elemento de lo grotesco que es una de las características más importantes del género literario; de esta manera se visibilizan: sensaciones, sentimientos, temores, de hacer visible lo invisible y de decir lo que no debería ser dicho (v. Fe 2000). Ahora bien, a finales de este mismo siglo, el negro empleado por mujeres comenzará a romper el paradigma en su uso como comenta John Harvey sobre la pintura *Madame X* de John Singer Sargent de 1884:

La mujer de su *Madame X* no viste un negro, triste, afligido, moral, puritano, modesto o humilde, su porte es, más bien un negro seguro, serio y poderoso. Hay una conciencia de la fuerza personal y social, con la vibración añadida de audacia confiada, que juega con la potencia de la sexualidad contra el poder de lo serio. Son las mujeres negras emergiendo, por así decirlo, de las sombras blancas. (Harvey, 1995)

Así pues, desde ese entonces y a lo largo del siglo XX la vestimenta negra en la mujer puede ser vista como motivo de empoderamiento, “liberación y modernización redefiniendo la for-

ma en que las mujeres se vestían y pudieron vestirse” (Redacción Vogue Italia, 2018). Muestra de ello son Rita Hayworth en *Gilda* (Vidor, 1946); Audrey Hepburn en *Breakfast at Tiffany’s* (Edwards, 1961), la cantante Tina Turner en su etapa ochentera, la Princesa Diana llegando a la Galería Serpentine en 1994, después de su separación, o Wednesday o Morticia Addams en *The Addams Family* por ejemplo, cuyos vestidos se han vuelto iconos en muchos de los imaginarios pop occidentales. Doña Macabra emplea vestidos negros que hacen guiño a la época victoriana que en primera instancia dejan suponer que guarda luto y duelo por su pareja fallecida; no obstante, es, más bien, un símbolo paródico en cuanto a que los valores tematólogicos a los que hace referencia se vuelven irónicos. El color (o ausencia de éste) en su ropa establece una distinción en su entorno, escoger la oscuridad por voluntad propia para vestir la coloca en un nivel superior dentro del orden social. Como los ejemplos mencionados, Armida refleja empoderamiento más que melancolía.

La oscuridad que rodea a Doña Macabra, desde el punto de vista del vecindario, o sea desde quienes la observan y no forman parte de su círculo interno, la vuelven un sólido ente de alteridad. Su imagen hace un paralelo con una de las tres entidades que Thomas de Quincey describe en su ensayo *Levana y nuestras señoras del dolor*; aquella a quien llama *Mater Tenebrarum* –Nuestra señora de la oscuridad:

Ella desafía a Dios. También ella es la madre de las locuras y la motivadora de suicidios. Profundas son

las raíces de su poder, pero estrecha es la nación que ella gobierna. Pues ella sólo puede aproximarse a aquellos cuya naturaleza haya sido transtornada por convulsiones básicas; cuyos corazones tiemblen, y cuyo cerebro acune conspiraciones de tempestad por fuera y por dentro. (De Quincey, 2006)

Cuando De Quincey se refiere a estas tres encarnaciones con el nombre de “madre” no se refiere, en específico, a la parte biológica de la maternidad sino a su capacidad de ser creadoras, o co-creadoras de mundo. La diferencia con las otras dos entidades es que *Mater Tenebrarum* lo hace transgrediendo el orden patriarcal, de ahí a la afirmación de que su nación es muy estrecha pues, al igual que una casa oscura, está *madre* genera su propio orden, su propio mundo dentro de otro más grande que se rige por otras reglas, reglas establecidas por hombres. De ahí también, su desafío a Dios, a no seguir lo que ha sido designado para ella dentro de la cosmología judeo-cristiana que la emparentar más con Lilith, la primera esposa de Adán. Armida es la creadora de su propio mundo y de su propio orden alejado del *status quo* que la rodea, y eso llama la atención de vecinos y paseantes. Como lo señala líneas arriba Pilar Pedraza, es un ser aparentemente marginal que justo en esa característica encuentra una de sus potencialidades; a través de esa otredad genera muchos prejuicios en el imaginario de quienes la rodean. Por eso es que Doña Macabra es un personaje al que hay que temer ya que es similar a la siguiente descripción que hace M. Marías: “El demonio en la ciudad es un moralista sagaz, cruel y metódico. Aunque es su

presencia la que parece desata el mal, en realidad éste se halla siempre presente en las mentes y los actos de los pequeñoburgueses habitantes de pueblos y ciudades de provincia, corroídos por la envidia, la hipocresía, la avaricia y la mentira”. (2003) Es justo ese mal que desata en los otros lo que lleva a Otón, y en cierta medida a su esposa Lucía a pedir asilo en casa de Doña Macabra; la avaricia de ambos los hace descuidar el halo de oscuridad alrededor de su tía con tal de encontrar el tesoro que se encuentra escondido en algún lugar de la vieja casona.

En realidad, el choque que se desata entre Doña Macabra, Demetria y Octavio; y Otón y Lucía puede leerse como un choque entre lo moderno y lo antiguo, el cual es un tema recurrente en el género gótico, sobre todo en los relatos vampíricos del siglo XIX:

Si la palabra clave de los positivistas y liberales del siglo XIX fue Progreso, el vampiro significaba presencia del pasado, la posibilidad de retroceder a lo bestial, lo natural, de ser tomados por el mal. [...] Si en muchas narraciones los vampiros provienen del Este (Rusia, Europa del Este, Transilvania), no es sólo por origen histórico y folclórico, sino también por coherencia simbólica e ideológica, esto es, el Oeste como Futuro y Progreso enfrentando al Este como Pasado y Atraso, como corresponde al siglo liberal, positivista y democrático. (Chaves, 1999)

Así pues, tenemos a la pareja joven trabajadora a la “que no le alcanza el sueldo” para cubrir sus gastos que busca el apoyo de la tía anciana “acaudalada” para poder sostenerse. El México moderno está representado por Otón y Lucila, mientras que el antiguo lo está por Armida, Demetria y Octavio. Las suposiciones de los sobrinos se convierten en certezas ante el contexto semiótico que carga Armida como representante de ese México pasado. Un pasado glorioso, porque “todo pasado fue mejor”. En palabras de Otón: “En esas casas siempre hay dinero enterrado” (Gavaldón, 1972). Tan seguro está de su conjetura que echará mano de un recurso “moderno” para encontrarlo: un detector de tesoros. Otón no sólo ve afectada su realidad a través de la falacia que el mismo ha construido sobre un mundo antiguo, sino cae en otra construida a través de recursos generados por su contexto “moderno”, la publicidad. Esta la lleva a comprar un detector de tesoros que consumirá una gran parte de su ingreso quincenal, pero eso no le importa pues el detector: “Está absolutamente garantizado. Ha encontrado tres veces oro” (Gavaldón, 1972); lo sabe porque se lo dijo “uno de los que lo manejaron. Ahora es prospero dueño de un edificio” (Gavaldón, 1972). Otón, el representante de lo moderno terminará sus días bajo los escombros del derrumbe que ocasiona dentro de la casona en el proceso de su búsqueda que al final resulta fructuosa, pues el oro estaba escondido entre las vigas de la casa (cosa ignorada por Doña Macabra y sus amigos).

Más allá del tema común de la narrativa gótica que, como ya se mencionó, refiere a la tensión entre un mundo an-



tigo y uno moderno, quizá Gavaldón estaba haciendo un comentario sobre la transición del cine mexicano hacia una nueva etapa. Una que reconocía que su época dorada había quedado atrás con la llegada de los nuevos temas, valores y motivos que trajeron los años sesenta a occidente y estaba frente al nacimiento de una nueva manera de abordar narrativas en los desconcertantes setenta, y de nuevos productores, directores, guionistas, actrices y actores. Las mansiones de ese universo del México cinematográfico clásico estaban convirtiendo en viejas casonas; sus productores, directores y guionistas ya estaban consagrados; y sus actores y actrices se habían vuelto primeros actores y actrices. La generación detrás de ellos era menos solemne, mucho más común. La distancia entre la carga semiótica de *persona mediática* que representan Marga López y Carmen Montejo; y aquella que representan Héctor Suárez y Carmen Salinas es muy amplia:

El cine mexicano ya no era el negocio redondo de una época atrás. Eso no impidió que una nueva ge-

neración de directores estuviera ansiosa por trabajar. Sin embargo, los viejos directores estaban acostumbrados a trabajar con sus directores de siempre y les cerraron las puertas. Esta fue una de las razones que enfrentó al mundo del cine. Dejándolo dividido entre los que lo veían como un medio de expresión artística y los que toda la vida habían estado buscando fórmulas para conseguir que el público fuera a ver sus películas. (García Besné, 2009)

La zanja se haría mucho más profunda con el decreto presidencial que emitiría Echeverría en esos años en donde sería el estado quién se encargaría de financiar cine de contenido social y artístico, haciendo a un lado a los creadores privados. Así pues, estos últimos atenderían al público masivo generando un “nuevo” cine que sería “el más despreciado del cine mexicano” (García Besné, 2009) pero el más popular y financieramente exitoso de la década; el cine de ficheras.

Así pues, una lectura a esta obra de Roberto Gavladón puede considerar la muerte de Otón/Héctor Suárez como la muerte de este nuevo cine mexicano de comentario social, aplastado por un tesoro financiero que yacía en los cimientos de una vieja casona que representa la añorada “época de oro” que sólo van a disfrutar los representantes del cine clásico Doña Macabra/Marga López y Demetria/Carmen Montejo y el nuevo cine popular/populachero representado por los nuevos actores populares representados por Lucila/Carmen Salinas. •

Bibliografía

Botting, F. (2013). *Gothic (The New Critical Idiom)* (English Edition) (2.a ed.). Routledge.

77

Chaves, J. R. (1999). Vampirismo y sexualidad en el siglo XIX. En *Anuario de Letras Modernas*, vol.9, 1998-1999. Colegio de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Mariás, M. (2003). La maldad en el cine Invisible o con máscara. En *Imágenes del mal*. Domínguez, V., & Altares, G. ed. Valdemar.

Fe, M. (2000). El gótico femenino en la narrativa gótica contemporánea. En *Anuario de Letras Modernas*, vol.9, 1998-1999. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Harvey, J. (1995). *Men in Black*. Adfo Books.

Hernández Riwes Cruz, J. (2012). *Figura de Small Town America en el cine y la Literatura Estadounidense a Través de la Oscuridad* (1.a ed.). UAM-AZC.

Pedraza, P. (2004). *Espectra*. Valdemar.

Biblia de Jerusalén Latinoamericana. (2018). Edición de Bolsillo. Liturgical Press.

Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*.

UAM-XOCH.

Fuentes electrónicas

De Quincey, T. (2006, 13 diciembre). «Levana and our ladies of sorrow» by Thomas De Quincey.

essays.quotidiana.org. http://essays.quotidiana.org/dequincey/levana_and_our_ladies_of_sorrow/

Redacción Vogue Italia. (2018, 29 octubre). “The most iconic black dresses in fashion history”. *Vogue Italia*.

<https://www.vogue.it/en/fashion/news/2018/10/29/the-most-iconic-black-dresses-in-fashion-history/>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (s. f.). Lilith | Definition & Mythology. *Encyclopedia Britannica*.

Recuperado 25 de abril de 2021, de <https://www.britannica.com/topic/Lilith-Jewish-folklore>

Películas

García Besné, V. (Dir.). (2009). *Perdida*. Alistair Temps.

Imágenes (referencias):

Pág. 66: **MV5BZjFhZmIzOGEtNzA2OS-00MjExLWEwODQtOWY5ZTY0M2VkM-mY3L21tYWdlXkEyXkFqcGdeQXVyMDM-0NzcxMQ@@._V1_**:<https://www.imdb.com/title/tt0067015/> [consulta:9 de marzo de 2022] Pág.75: **unnamed**:<https://artsandculture.google.com/asset/carmen-montejo-in-doña-macabra-madame-macabre-raúl-argumedo/0AFc2ADnwBQdhA> [consulta:9 de marzo de 2022]



Macario:
una ventana abierta
sobre la vida y la muerte

•

Tomás Bernal Alanís

UAM • AZC

*Los caminos del pan han transcurrido por el espacio y el tiempo,
por la memoria y el olvido. Es difícil constatar dónde empiezan y dónde terminan.*

Predrag Matvejevic. *Nuestro pan de cada día.*

I

El humor negro: algo resbaladizo

A lo largo de la historia de la vida cotidiana ha surgido una forma especial por comprender otras dimensiones de explicación sobre la misma existencia humana y sus expresiones sobre la misma realidad.

La famosa expresión borgiana sobre los *aleph* nos muestra lo paradójico que puede ser el mundo a través del lenguaje y su aplicación sobre las situaciones humanas. El humor con su capacidad liberadora del pasaje de los tiempos donde la solemnidad deja huella, una huella imperecedera de los actos y las ideas del hombre sobre el mundo y su acontecer.

El humor como expresión de la libertad de pensar, de creer en la posibilidad infinita de las formas de acercarse al fenómeno humano como un sinfín de posibilidades y manifestaciones. Es esa compleja posibilidad de representar lo irrepresentable, de crear una imagen ambigua entre lo que se expresa y se espera en términos reales de expectativas.

El humor se complica y profundiza cuando alcanza un estatuto

de lo paradójico, de esa ambigüedad inherente al espíritu humano, de lo alcanzable y de lo no representado por una lógica de la congruencia del actuar humano.

82

Así emerge el humor negro, como una contrapropuesta a toda lógica discursiva que se jacte de ser una propuesta natural de los acontecimientos de la vida. Por ejemplo, la muerte como un tema metafísico que alcanza dimensiones de generar actos contradictorios en su desarrollo. Algo que se rebela, que brota para provocar emociones encontradas e inesperadas, como lo explica el escritor alemán Peter Handke:

No, la idea se rebela contra mi anhelo de narrar. No me presenta ninguna imagen en la que yo pueda refugiarme. Y no obstante era algo tangible, más tangible que una imagen o una representación mental; si todos los sentidos del cuerpo, habitualmente dispersos, estaban reunidos en forma de energía. Idea dignificaba: no había ninguna imagen, sólo luz (Handke, 2019, p. 23).

El humor negro como efecto de una contraposición de lo esperado que crea enojo, asombro y un sinfín de emociones en el ser humano que se ve envuelto en las circunstancias de algo incomprendible al momento y que trasciende la conducta por una respuesta que sale de lo establecido por las convenciones sociales.

II

La pobreza, el hambre y la muerte

Macario, novela breve escrita por el enigmático escritor B. Traven en 1950, sobre las condiciones de vida de un campesino indígena mexicano en la época de la Colonia, es una radiografía de una sociedad altamente diferenciada –tanto social, económica y políticamente– producto de una historia de conquista que recrea los contrastes de vida entre la población colonial.

83

Autor que retrata en su obra a variados personajes que son excluidos por un sistema social que se edifica en la exclusión y en la explotación del hombre por el hombre. Sus temáticas novelescas nos llevan a un mundo sórdido, donde la explotación y el castigo son el pan de todos los días.

En sus novelas B. Traven toma una simpatía por aquellos seres que sufren las consecuencias de un trabajo agotador respaldado por autoridades corruptas que apoyan condiciones de trabajo inhumanas que hacen de sus personajes guiñapos humanos que sufren y que en algún momento levantan la voz de la protesta y de la rebelión ante tales condiciones de degradación moral de la condición humana.

Él mismo B. Traven peregrinó por el mundo en busca de aventuras que lo forzaron al exilio y a tierras lejanas donde alimentó su creatividad literaria describiendo los mundos que

le tocaron vivir y padecer en carne propia los sinsabores de un mundo cruel ajustado a las reglas del orden, el progreso y la ganancia del capital.

Para Traven, el mundo estaba dividido en dos: los pobres y los ricos, los que tenían el capital y los medios de producción y los que realizaban el trabajo bajo condiciones de pobreza, castigos y un sistema de explotación excesivo, como lo demuestra su ciclo de la caoba, integrada por las siguientes obras: *Gobierno* (1931), *Marcha al imperio de la caoba* (1933), *Trozos* (1936) y *La rebelión de los colgados* (1939), así como su novela *Salario amargo* (1926) que se desarrolla en los campos algodoneros del norte del país y *La Rosa blanca* (1929) que trata sobre la explotación y la expropiación petrolera.

Su visión del mundo y de la vida está enmarcada por un amplio pesimismo, donde a través de sus correrías por muchos países y los trabajos que realizó en ciertos paisajes geográficos de los mismos le dieron elementos para discernir sobre las condiciones de pobreza y de hambre que muchos seres humanos compartían como un tema y problema universal.

Siempre fue un autor que levantó la voz para protestar por las injusticias sociales y el tan diferenciado reparto de la riqueza que se producía en el mundo. Su visión pesimista le ayudó a entender los sistemas de explotación que realizaban las grandes industrias en los países pobres.

La trascendencia de la ficción de B. Traven es remarcar las diferencias en todas las latitudes por donde viajó y pudo vislumbrar que la explotación del hombre por el hombre era una constante universal que justificaba las diferencias en aras de un supuesto desarrollo y progreso de los individuos y de la sociedad. Como lo apunta en el Prólogo el escritor Luis Suárez:

Traven como escritor que llega, hace descubrimientos simples que resultan asombrosos a una mentalidad ajena. Su narración contiene las cosas de la vida, más de una vida que se halla en el polo opuesto de la sociedad organizada y desarrollada de los mundos modernos y que, sin embargo, coexiste en ese mismo mundo, formada por islotes de exotismo y de injusticias, de sentimientos primarios y puros y de rebeldías naturales (Suárez, 1971, pp. 12-13).

El mundo moderno construirá mecanismos de una inmensa maquinaria industrial y productiva para extraer la riqueza de las materias primas y de los hombres de los países pobres. Donde la vida cotidiana representada por el trabajo se convertirá en una carga pesada y llena de sufrimientos para todo tipo de trabajadores que pertenezcan a este mundo dominado por la explotación y la avaricia del capital y de los patrones.

En este sentido, *Macario* se convierte en una fábula sobre el poder que se le concede a un campesino para poder rescatar de la muerte a ciertos individuos, siempre bajo la sombra y la direc-

ción de la misma muerte, como ente metafísico y como realidad cotidiana a través de los tiempos. Como lo expresa el mismo Traven en *La Rosa blanca*:

86

En esas reuniones se hallaban toda clase de tipos, como ocurre en toda revolución o rebelión en cualquier punto de la tierra. No importa cuál es el propósito que se persiga, siempre habrá hombres con deseos de comer y carentes de alimentos, la diferencia entre “el deseo de comer” y “la carencia de alimentos” motiva la diferencia en el juicio de los hombres (Traven, 1971, p. 866).

En ese mundo de pobreza, de explotación y de hambre se desarrolla la historia simple del campesino Macario y su familia en una época (virreinal en México) donde las diferencias sociales enmarcan un mundo diferenciado en que la mayoría están excluidos de la riqueza y los lujos o placeres de la vida. Vayamos al mundo cotidiano de Macario.



III

Los caminos de la vida y de la muerte

La breve novela de *Macario* de B. Traven es un recorrido por los deseos humanos a través de los tiempos. Siempre hay ciertas constantes en el viaje de la condición humana por la existencia y su desarrollo en el tiempo. Con esta obra –literaria y cinematográfica– Traven nos muestra el camino del deseo, de un simple y primario deseo: la alimentación humana.

En la evolución humana, la alimentación y sus formas de preparación de los alimentos nos van separando de otras especies vivientes. Se está construyendo el paso ineludible entre los espacios de la naturaleza y de la cultura. Tema inevitable de la antropología y de la misma evolución humana. Esta consideración en la línea del tiempo la establece así Richard Wrangham:

A mi juicio, el momento transformativo que dio origen al género Homo, una de las grandes transiciones en la historia de la vida, surgió del control del fuego y del advenimiento de los alimentos cocinados. La cocina incrementó el valor de nuestra comida. Transformó nuestro cuerpo, nuestro cerebro, nuestro empleo del tiempo y nuestra vida social (Wrangham, 2019, pp. 21-22).

Es un paso fundamental en la vida humana. Los alimentos cocinados aderezan de cultura los deseos más primarios de la especie humana: el uso del fuego. La transición entre lo crudo y lo cocido sazonan el lado civilizado de la especie humana en su forma de alimentarse y dar rienda suelta a los placeres del comer.

La historia de *Macario* es la narración de una página llena de humor negro. Donde las andanzas para comerse un pavo (guajolote mexicano) representan los riesgos y tentaciones de la vida terrenal y el más allá. Macario es víctima de un hambre acumulada por los años y el ceder los pocos alimentos a su inmensa familia, tal como inicia la novela:

Macario era leñador en aquel pueblecito. Padre de once hijos andrajosos y hambrientos, no deseaba riquezas, ni cambiar por una casa bien construida el jacal que habitaba con su familia. Tenía, eso sí, desde hacía veinte años, una sola ilusión. Y esta gran ilusión era la de poder comer a solas, gozando de la

paz en las profundidades del bosque y sin ser visto por sus hambrientos hijos, un pavo asado entero (Traven, 2019, p. 9).

Este es el escenario de la obra: un deseo único e insatisfecho. Un desafío de la misma vida que confronta al individuo con sus circunstancias. Es una pelea incesante de contrarios donde el humor negro teje su nido y se extiende ante los retos de la vida. Como lo expresó en 1939 el surrealista André Breton en su *Antología del humor negro*:

Para participar en el torneo negro del humor es indispensable haber salido victorioso de numerosas eliminatorias. El humor negro tiene demasiadas fronteras. La tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado (Breton, 2002, p. 13).

El humor negro es un reto a la imaginación y a la creación poética de imágenes contradictorias entre el lenguaje expresivo y la realidad. Es algo que desafía al buen gusto, al estilo, a la lógica, a lo normal, a lo deseable, a lo esperable, es un campo de posiciones encontradas en el juego del lenguaje y de las situaciones.

En *Macario* encontramos estos juegos del humor negro. En las escenas de la vida cotidiana, cual repetición infinita, cuando le pregunta a su esposa:

– ¡Ay mujer, qué cansado estoy y cuánta hambre tengo! ¡Qué hay de comer?

Su mujer contestaba:

– Frijoles negros, chile verde, tortillas, sal y té de limón.

La cena era siempre la misma, sin variación alguna (Traven, 2019, p. 10).

Es humor negro, porque *Macario* esperando otra comida, siempre será la misma. El humor negro de la desesperanza, del eterno sentido de la espera como los personajes de Samuel Beckett en su fabulosa y absurda obra teatral: *Esperando a Godot*. Es esa conciencia de esperar algo de la vida que no tiene un asidero lógico, real, que es representado por un golpe de suerte, por un espacio vacío que nos lanza a la nada, a un vértigo infinito de la vida.

Es una lucha desigual, impotente ante el poder inefable y omnipotente de la muerte sobre la vida, la lucha eterna entre el eros y el thanatos, el deseo y la imposibilidad real de acceder a él. El humor negro es la negación de una realidad palpable con visos de desesperación y anulación de esa realidad impalpable.

Tema por demás emblemático sobre la posibilidad del hombre por acceder a los terrenos de Dios y sus inmensos poderes terrenales. Parece ser que *Macario* es una variación de un cuento de los famosos hermanos Grimm, aquellos folkloristas que rescataron las leyendas del pueblo alemán, de lo que surgió

el “espíritu del pueblo”, según la visión del filósofo Johan Gotfried Herder.

En ese soberano juego de azar que es el mundo, le toca al personaje de Macario desarrollar unos poderes que le son dados por la muerte y que en el fondo se resumen así:

Un hombre recibe de un brujo una poción mágica que puede curar las enfermedades. Pero el brujo le advierte: “Para que surta efecto, primero tienes que ver dónde está parada la muerte. Si la ves en la cabecera de la cama, el paciente va a sanar. Pero si la ves al pie de la cama, el paciente va a morir. (González Crussí, 2021, p. 36).

En este dilema de vida o muerte se encuentra Macario ante los designios de la muerte. Y el humor negro nos permite ver las paradojas de la vida en los personajes de su pueblo ante la precariedad y la suntuosidad de la vida y sus efectos sociales en la vida cotidiana, como es la posibilidad de comerse un pavo, como le pregunta su esposa:

-¿Cómo estuvo el pavo, querido esposo?

-Por qué preguntas eso? ¿Qué quieres decir? Estaba perfectamente hasta donde a mí es posible juzgar, dada la poca experiencia que tengo de comer pavo (Traven, 2019, p. 48).

El humor negro aparece cuando no ha tenido previamente una experiencia propia de deleitarse con la comida total de un pavo. Así como al morir, se le encuentra la otra mitad del pavo, sin ser tocada, y esto le permite a su esposa suponer que murió feliz y satisfecho:

—¡Qué raro! —dijo su mujer sollozando—. ¿Por qué partiría el pavo en dos? ¡Tanta ilusión que tenía por comérselo todo él sólo! Seguramente la muerte lo sorprendió antes de que pudiera probar la otra mitad. A pesar de todo, parece que murió feliz (Traven, 2019, p. 80).

IV Último suspiro

La película *Macario*, del mismo nombre de la novela corta de B. Traven, está llena de referencias a un humor negro, fino, lacerante, penetrante, en la vida de los personajes de un reino en el México colonial. Es una historia sobre el deseo, pero no de trascender, sino de un deseo de comer, de satisfacer una de las necesidades esenciales del ser humano: comer.

Fábula de los encuentros con la riqueza, con Dios y con la Muerte y con el compartir en tiempos de pobreza lo poco que se tiene. Como premio, se le da el don de curar, pero la muerte señala quién vive y quién muere. El poder del deseo expresado en

la fragilidad humana y en el desamparo total que tenemos ante la muerte y su umbral.

Película que hace del humor negro materia cotidiana entre los seres humanos que arrastran tras de sí una milenaria pobreza y fragilidad entre la vida y la muerte. Un destino compartido, donde las situaciones establecen a los personajes en un mundo dejado al azar y a los caminos más inescrutables de la condición humana. Una película para reflexionar sobre los ritos del paso entre la vida y la muerte, entre el deseo y el poder, entre la pobreza y la riqueza. •

Bibliografía

Breton, A. (2002). *Antología del humor negro*. Anagrama.

94

González Crussí, F. (2021). *Más allá del cuerpo. Ensayos en torno a la corporalidad*. Grano de Sal.

Handke, P. (2019). *Ensayo sobre el día logrado*. Alianza.

Traven, B. (1971). *Obras escogidas*. T. I. México: Aguilar.

_____ (2019). *Macario*. Selector.

Wrangham, R. (2019). *En llamas. Cómo la cocina nos hizo humanos*. Capitán Swing Libros.

Título: **Macario**. (1960). Basada en la obra de Bruno Traven con el mismo título.

Director: Roberto Gavaldon.

Guión: Emilio Carballido y Roberto Gavaldon.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Raúl Lavista.

Idioma: Español.

Género: Tragedia.

Duración: 90 mins.

País: México.

Elenco: Ignacio López Tarso | Pina Pellicer | Enrique Lucero
José Gálvez.

Sinopsis:

Macario es un campesino pobre durante el México colonial que tiene el deseo de comerse un pavo él sólo. Sin embargo, por tener una familia numerosa y pobre no lo puede hacer. Cuando lo logra se interna en el bosque y se le aparecen tres personajes: la riqueza, Dios y la Muerte. Este último logra que le comparta medio pavo y a cambio le da una pócima mágica que puede curar –algunas veces– a los moribundos. Su fama de curador se extiende pero la muerte le indica cuando no es posible. Se le acaba la pócima y sus poderes de curación también. Aunque logró riqueza y reconocimiento social, muere tranquilo y feliz.

Imágenes (referencias):

96

Pág.80:**AUBPKOMDZVGMLJE3FP4LSRKSJU://**
www.publimetro.com.mx/mx/entretanimien-
to/2021/06/09/macario-pelicula-mexicana.html[con-
sulta:9 de marzo de 2022] Pág.87: **EB474831-B83F-4F17-**
9DBC-773A9068CA9B:https://revistapurgante.
com/macario-las-ganas-de-comer-guajolote/ [con-
sulta:9 de marzo de 2022]

Créditos

Judith L. Nasser Farías
María Concepción Huarte Trujillo
Guadalupe Ríos de la Torre
Guillermo Díaz Arellano
Edelmira Ramírez Leyva
José Hernández Rives Cruz
Tomás Bernal Alanís

Textos

Juan Moreno Rodríguez

Editor

•

SCRIPTORIA

Diseño

•

Edgar Eduardo Rojas Durán

Corrección

•

Imágen de portada/pág.4: 3-19601 (fragmento):

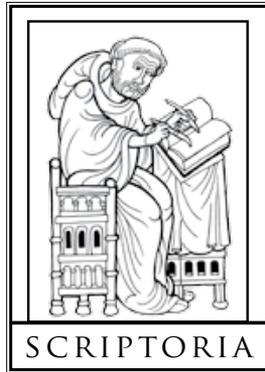
<https://cultura.unizar.es/actividades/el-esqueleto-de-la-senora-morales-ciclo-aula-de-cine-los-lunes-del-aula-de-cine>

[consulta: 9 de marzo de 2022]

•

Cada texto es responsabilidad de su autores,
quien además, posee los derechos correspondientes.

El presente es un libro conformado como parte
de la investigación universitaria y no tiene fines de lucro.



JUAN MORENO RODRÍGUEZ

• 2022 •

•

Este libro se terminó en

Marzo de 2022, en la CDMX.

Se emplearon en su elaboración, las tipografías

Baskerville & Trajan Pro

•

