

Quemar las naves: tedio y frustración en una familia de clase media mexicana

Laura Gemma Flores García*

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

Resumen:

Este análisis está basado en la cinta *Quemar las naves*, del director Francisco Franco donde se ha desarrollado el tema de las emociones en una familia de clase media mexicana. La comunicación se divide en dos partes: la primera donde se presentan los datos de la producción filmica para después abordar y definir lo que a lo largo de este trabajo se asumirá por clase media en México en los años noventa del siglo XX. La segunda parte del estudio emprende el tema de las emociones: el ocio, el tedio, la frustración y el anhelo de libertad; develando y destacando las expresiones que giran alrededor de cada uno de los personajes protagonistas y secundarios de la película. Nuestra reflexión se vertebra desde la *Teoría de las emociones* y con ello las que se manifiestan con más contundencia a lo largo del filme; mismas que serán tratadas para mostrar la relevancia del uso del espacio, el escenario y el montaje desde su lectura cinematográfica, como el componente principal para llevar a cabo la realización filmica. Esta parte se ilustra con una selección de escenas y diálogos del filme con la intención de confirmar o reafirmar la problemática en cuestión.

Palabras clave:

Emociones, cine, clase media, tedio, ocio.

Quemar las naves: boredom and frustration in a mexican middle class family

Abstract:

This analysis is based on the Mexican film *Quemar las naves*, by the Mexican director Francisco Franco, where the theme of emotions in a Mexican middle-class family has been developed. The communication is divided into two parts: the first, where the data on film production are presented, and then address and define what throughout this work will be assumed by the middle class in Mexico in the nineties. The second part of the study addresses the theme of emotions: leisure, boredom, frustration and the longing for freedom; unveiling and highlighting the expressions that revolve around each of the main and secondary characters in the film. Our reflection takes up the subject from the Theory of emotions and with it those that we find are manifested with more forcefulness throughout the film; they will be treated to show the relevance of the use of space, the stage and the montage from its cinematographic reading, as the main component to carry out the filmic realization. This part is illustrated with a selection of scenes and dialogues from the film with the intention of confirming or reaffirming the problem in question.

Key words:

Emotions, cinema, middle class, tedio, leisure.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando nos acercamos a las producciones cinematográficas mexicanas de los años 50 del siglo XX, no es difícil encontrar una gran cantidad de aquellas que bosquejan el conflicto de la clase media emergente, producto de la industrialización que va desplazándose de las zonas rurales a la periferia de las urbes boyantes (Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey NL) para acceder a una

mejor posición social, dada la situación incipiente del desarrollo del capitalismo o más exactamente de una modernización y progreso económico que provoca una migración del campo a la ciudad. Nos referimos a películas que reflejan esta realidad como: *Una familia de tantas* de Alejandro Galindo¹, *El dolor de los hijos* de Miguel Zacarías² o con más énfasis a *La mujer sin alma*, protagonizada por María Félix³, entre muchas otras. Todas éstas, con una fuerte carga de crítica social, inauguran la temática de la

Recibido: 18-XI-2020. Aceptado: 30-VI-2021.

* Docente-Investigadora del Programa de Doctorado en Patrimonio y Cultura de Paz de la Unidad Académica de Estudios de las Humanidades. Dirección para correspondencia: flores_gemma@hotmail.com

¹ Fecha de estreno: 11 de marzo de 1949 (México), Director: Alejandro Galindo, Año: 1948, Guion: Alejandro Galindo, Premios: Premio Ariel a la Mejor Coactuación Femenina.

² Fecha de estreno: 13 de mayo de 1949 (México), Director: Miguel Zacarías, Productora: Diana Films, Nominaciones: Premio Ariel a la Mejor Actriz. Premios: Premio Ariel a la Mejor Actuación Infantil.

³ Fecha de estreno: 17 de febrero de 1944 (México), Director: Fernando de Fuentes, Música compuesta por: Francisco Domínguez, Historia de: Alphonse Daudet, Guión: Fernando de Fuentes, Alfonso Lapeña.

clase media baja que intenta ascender por cualquier medio a un nivel de vida más alto⁴. Este tema había sido tocado desde los años 40 en México⁵.

«(...) hacia los años 40 los dramas románticos y la pujante demanda del público norteamericano colocaba al cine mexicano en lo que se ha dado en llamar “La época de oro del cine mexicano”. “Flor silvestre” (1943) del género del drama rural, bajo la dirección de Emilio Fernández y fotografía de Gabriel Figueroa se colocaban como una de las más aptas muestras para llevar al cine mexicano al lugar que se había ganado: una industria internacional decantando los valores de la clase media y siguiendo francamente el ritmo de los éxitos de Hollywood. “Una carta de amor” (1943); “María Candelaria” (1943), “Bugambilia” (1944) y “Salón México” (1948) de Emilio Fernández aprovechaban los nostálgicos escenarios de las grandes haciendas y casonas citadinas sobrevivientes de la Revolución, así como los pujantes salones de baile visitados por capitalinos y provincianos ansiosos de triunfar en el mundo del espectáculo y la radio»⁶.

El arte de la pantalla grande inaugura sin duda un cine clasemediero con el que se identifican los estratos sociales de ese momento y que darán pie a muchas series e historias reproduciendo el modelo de la joven rural que encuentra la oportunidad de dejar raíces y familia, posicionándose en una capa más alta de la sociedad a través de los métodos menos ortodoxos para la época, lo cual permite entrever ciertos juicios de carácter moral atribuidos a la clase conservadora de los años cincuenta que contraponen estos valores al «trabajo decente», el estudio, el esfuerzo tenaz y las relaciones de parentesco para que una «buena» mujer encuentre un «buen matrimonio» y permanezca en casa conduciendo las etiquetas de la prole, etc. Como señala Carlos Bonfil al hablar de la influencia del cine negro estadounidense en México:

«...en el melodrama mexicano la ciudad es también el sitio de la fatalidad, con algunas variantes elocuentes. Es conocido el itinerario que en el cine nacional de la

década de 1940 conduce a los abismos. Una joven llega de provincia para iniciar en la gran urbe su educación sentimental. Olvida a sus padres, y con ellos el catecismo de las buenas costumbres, ya naufraga en los brazos de un hombre despiadado que rápidamente la pone a trabajar en la calle»⁷.

El filme que nos disponemos a analizar no solo aborda esta situación real de nuestro país, sino que trae consigo expuestos todos los sentimientos de una clase media sin posibilidades de conmutar su situación debido al lugar que ocupa en la escala de la producción social: se trata de dos jóvenes que mediante su circunstancia particular se encuentran atrapados en una condición que se traducirá en un efecto frustrante y anti social. De acuerdo a Georg Lukács:

«Cuando comienza la crisis económica final del capitalismo, el destino de la revolución y de la humanidad dependen de la madurez ideológica del proletariado, de su conciencia de clase. Sólo el proletariado reúne (merced a la concepción materialista de la historia) la plena conciencia de su función histórica, que es la de suprimir la sociedad de clases, y por lo tanto a sí mismo. Su conciencia será la última conciencia de clase en la historia de la humanidad»⁸.

De modo que si partimos de este principio, la familia de la que hablamos ya habría olvidado su conciencia de clase: «La conciencia de clase es también conciencia ideologizada o falsa conciencia, hasta que con la aparición histórica del proletariado se han dado las condiciones objetivas de una conciencia de clase verdadera»⁹.

Quemar las naves, desarrolla esta problemática en una familia de clase media mexicana aludiendo a que es preciso dejar el pasado atrás rompiendo con una historia: quemar las naves¹⁰ para impedir el regreso aunque exista arrepentimiento. Todo con la finalidad de salir de la trampa en que el ser se encuentra y quien -por no asumir una conciencia de clase- desconoce.

⁴ En México –en términos económicos– la OCDE define como Clase Media a aquella que agrupa a «las personas que reciben ingresos de entre 75% y 200% del ingreso nacional mediano». Se traduce en hasta \$14,000.00 pesos mexicanos mensuales. Todos aquellos que ganan más de este monto pasan ya a la categoría de clase alta. En palabras de INEGI: «En términos absolutos 12.3 millones de hogares y 44 millones de personas constituyen la clase media en el país, siendo tres cuartas partes de ellas las que se ubican en el ámbito urbano. *Cuantificando la clase media en México: un ejercicio exploratorio*, p. 3. Disponible en: https://www.inegi.org.mx/contenidos/investigacion/cmedia/doc/cmedia_resumen.pdf, consultado el 16-01-2020. En contraparte a la clase media, los indicadores de la categoría «pobreza» son: rezago educativo, falta de acceso a los servicios de salud, a la seguridad social, a la alimentación, calidad y espacios de la vivienda, acceso a los servicios básicos en la vivienda (Fuente: CONEVAL). Aquí se ubican 5 distintas categorías de pobreza: situación de pobreza; situación de pobreza extrema; población vulnerable por ingresos; población vulnerable por carencias sociales; población no pobre y no vulnerable. Todos aquellos que sí cuentan con estos indicadores pasarían a la Clase Media.

⁵ GARCÍA RIERA E. y MACOTELA, F., *La guía del cine mexicano: De la pantalla grande a la televisión*, México, 1984.

⁶ FLORES GARCÍA L. G., «El tratamiento del espacio en la filmografía de México (1910-1960)», en FLORES GARCÍA, L. G. (coord.), *Campos Multidisciplinares del Arte IV: espacio, música y poética en México*, Zacatecas, 2017, p. 22.

⁷ BONFIL, C., *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*, México, 2016, p. 43.

⁸ NADAL SÁNCHEZ, F. E., «Historia y conciencia de clase según Lukács», *Aula. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 1973, pp. 216-222. Disponible en: <https://repositorio.unphu.edu.do/bitstream/handle/123456789/97/HISTORIA%20Y%20CONCIENCIA%20DE%20CLASE%20SEGUN%20LUKACS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consultado el 16-01-2020.

⁹ AMORÓS, C., *Lukács Georges, Historia y conciencia de clase*, Versión castellana de Manuel Sacristán, México, 1969. Disponible en: <file:///Users/loras100/Downloads/Dialnet-HistoriaYConcienciaDeClaseDeGeorgLukacs-4376917.pdf>, consultado el 16-01-2020.

¹⁰ En la historia de México existe un pasaje revelador en el cual durante el Descubrimiento de América, Hernán Cortés QUEMÓ LAS NAVES (o las hundió, según la versión), para que su tripulación no pudiera regresar a la Península Ibérica, pero más aún, para que los Reyes Católicos le otorgaran un título al cual el negociador pretendía acceder y era el de Virrey de las tierras descubiertas.

2. LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

Quemar las naves es una obra cinematográfica que fue filmada en la capital del Estado de Zacatecas. Ésta, una de las entidades de la República Mexicana con el más alto índice de expulsión de mano de obra a los Estados Unidos de Norteamérica, registró en 2014 una baja de 22% de pobreza con respecto a 2012, pero históricamente ha sido uno de los sitios más pobres de México debido a los altibajos de la minería, producto con el que se ha nutrido durante muchos siglos. La extracción minera tuvo periodos intermitentes de auge (S. XVII, XIX), por lo cual se asentaron familias de la aristocracia que al cerrar su ciclo dejaron Zacatecas y ésta, para el siglo XX se convirtió en una de las principales expulsoras de mano de obra a Estados Unidos de Norteamérica.

El relato, para el productor (también director y guionista), habría de contener una dicción filmica acorde al estilo de vida de la familia que expone el argumento. La cinta fue filmada en un edificio emblemático del poder en Zacatecas siglos atrás: nos referimos a la casa grande de la Ex Hacienda de Trancoso situada a 14 kilómetros de la capital del Estado. Desde los años 50 del siglo XX hasta la fecha, dicho recinto ha sido foco de atención para cineastas, novelas y tele-series varias, debido a la improvisada y sobrepuesta conservación de sus espacios con grandes patios, corrales, bodegas y jardines¹¹.

El director del filme¹² buscó un lenguaje visual y arquitectónico que remitiera a glorias pasadas subyacentes y una suerte de hartazgo de épocas superpuestas representadas con objetos simbólicos, carácter denotativo de la clase media. La casa principal contrasta brutalmente con el tipo de muebles cuyas formas y texturas colman muros, techos y suelos, todos conviviendo en una especie de caos ordenado por las horas de quienes los habitan.

La producción —que dura 100 minutos y cuya música es de Alejandro Giacomán y Joselo Rangel— se estrenó el 10 de octubre de 2007 en el Festival Internacional de Cine de Morelia (México). El guión está basado en la obra co-escrita entre el director mexicano Francisco Franco Alba y la actriz boliviana María Renée Prudencio, con la intervención fotográfica de Erika Licea. El argumento transcurre primordialmente en la casa de Helena (Irene Azuela) y Sebastián (Ángel Onésimo Nevárez); dos hermanos que cuidan de su madre desahuciada: la

excitante Eugenia Díaz (Claudette Maillé). Sostiene la economía de la vivienda Efraín (Juan Carlos Barreto), antigua pareja de la madre, quien los visita a diario. Familia y casa son asistidos por Chayo (Aída López) la sirvienta integrada a la familia, lo cual es otro indicativo de la clase media.

Sebastián estudia en la escuela preparatoria y cuenta con la protección de Ismael (Ramón Valdez Urtiz), sobrino de Efraín, quien vive rodeado de guaruras bajo la estrecha vigilancia de una madre sobreprotectora: Catalina (Diana Bracho) hermana de Efraín. La escuela a donde asisten los jóvenes es administrada por el clero secular. En la trama entra un personaje de estrato más bajo que ingresa al filme y a la vida de Sebastián para alterar su mundo: Juan (Bernardo Benítez).

La casona en donde es filmada la cinta, que otrora fue un espacio de lujo y posesión de una familia adinerada, ha pasado a ser una carga económica para sus habitantes. El inmueble no sufre ningún problema fiscal, pero —a decir de Helena— no hay ni tarjetas de crédito, ni adquisición reciente de activos fijos, se carece de vehículo en casa y tampoco es posible gastar en servicios y mantenimiento para el inmueble. Estos hitos hablan, si bien de una clase media, también en descenso. No hay una fuente continua de capital, el dinero escasea y no ingresa, solo se consume:

«Helena: ¿Qué pasa? ¿Qué tienes?
Sebastián: Necesito dinero, dame dinero.
Helena: ¿Para qué lo quieres?
Sebastián: Me tengo que ir. ¿Cuánto tienes?
Helena: Como tres mil, ¿pero para qué?
Sebastián: Luego te llamo. Dámelo.» (1:11:59)

Los miembros de la casa no disponen de enseres domésticos actualizados. Algunos son muy viejos y o no funcionan o no presentan condiciones óptimas. En el hogar, por ejemplo, solo hay una reproductora de casetes, un tocadiscos, una televisión en la cocina (min. 37:41) y una computadora (min. 25:47):

«Sebastián: Me caga que te la pases metida en mi cuarto.
Helena: Lo único que me interesa de tu cuarto es la computadora, no tú.
Sebastián: Pues llévate la...» (min. 25)

En el dormitorio de Sebastián también hay un ventilador, un restirador con su lámpara, un banco, una cama, un sillón, un escritorio viejo, un librero y muchos

¹¹ FLORES GARCIA, L. G., *La casa y el territorio*, Zacatecas, 2013, p. 402; FLORES GARCIA, L. G., «Recuperación de cascos hacendarios en México: el Ecomuseo como alternativa», *Revista de El Colegio de San Luis*, 11 (2016), pp. 138-175. Estilo porfiriano se denomina a aquel que privó durante la época del Presidente de México Porfirio Díaz (1876-1910), quien se distinguió por su apertura a inversiones inglesas, francesas y norteamericanas y con ello a estilos arquitectónicos y mobiliario de esos países que inundaron las casas mexicanas de la clase pudiente.

¹² Conversación personal con el Lic. Jesús López, propietario actual de la Casa Grande de la Ex hacienda de Trancoso, Zac. El licenciado López me comentó que «el muchacho» (se refería a Francisco Franco Alba) se había endeudado porque quería a toda costa esa casa para su locación principal. La propuesta fue hacer algunas adecuaciones a las habitaciones para que parecieran más desgastadas. Prometieron dejarlas igual después del rodaje. La propia co-productora, Laura Imperiale afirma que «se batalló para tener financiamiento». «Quemar las naves, una historia de soledad», *El Universal*, 4 de abril 2008, Disponible en: <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/82436.html>, consultado el 16-01-2020.

bocetos u obras sin terminar, además de pinceles, botecitos de pintura de agua y cartulinas para sus dibujos, mucha ropa tirada por el piso, lo mismo que en el baño en cuya esquina reposa una bañera antigua o vieja, según sea el caso. Las puestas en escena al interior de la casa, en la escuela y en los paisajes que contempla Sebastián son presentadas por el director como una saturación de imágenes que contrastan con los diálogos. El sonido es escaso, la construcción del relato diríamos que se sostiene a través de muchas expresiones gestuales de los actores. El montaje es un gran artificio que esconde todas las emociones que buyen en sus personajes¹³.

La recámara de la madre alberga una cama con cabecera forrada de tela rosada bordada de flores. Muestra el estilo de los años 70 en México. Una lamparita retro puesta sobre el buró de madera (muy de moda también en los años 60 o 70) hace alusión a la época decimonónica; un librero descansa sobre el muro que - atiborrado - exhibe retratos, discos de premiaciones, diplomas, esculturas *kitsch* de cerámica de feria, libros, quinqués, relojes, joyeritos y todo lo imaginable que una mujer de más de 50 años pudo haber acumulado durante su larga y azarosa vida. Para el director-productor ha sido muy importante el *montaje* en estas tomas relacionadas con la madre, pues nos hablan de fama, de una porfía a lo vivido y una descarnada realidad frente a la muerte. En palabras de Eisenstein:

«(...) cada pieza no existe como algo ya irrelacionado, sino como una representación del tema general, que en igual medida penetra todas las imágenes. La yuxtaposición de estos detalles parciales en una construcción-montaje vivifica y pone de relieve esa cualidad general de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un todo (...)»¹⁴.

El ropero expulsa toda la ropa que la madre lució en tiempos esplendorosos. Ahí, Helena modela, ajusta y combina todos esos vestigios de oropel soñándose una gran cantante, que también viaja a Canadá, Rusia, Suiza, la Antártida, mientras repasa sus clases de inglés auxiliada por una reproductora de casetes. No falta el sitio de los tiliches¹⁵ donde se guarda un tocadiscos que reproduce los LP de la madre, equipales, taburetes, ropa vieja, cortinas dadas de baja, sillas apiladas y un cochecito para bebé de los años setenta. La familia consume un producto barato,

aunque popular en los 80 (al parecer por sus propiedades vitamínicas): el hígado encebollado. También abunda el cigarro de moda de los ochenta: los cigarros Raleigh que fuma Helena a borbotones (Min. 1:16:27)

Los comportamientos y los discursos de los personajes incluso arrojan datos sobre los indicadores de pertenecer a la clase media. Efraín, quien es un médico reputado en el pueblo, apoya de tanto en tanto a los hijos de su pasada pareja. Conocedor de que aunque mantienen un gran caserón frecuentemente escasea la comida, aprovecha la visita que le hace a la artista deshaucitada para preguntar a Helena:

«Efraín: ¿Falta algo más?

Helena: Nada... bueno... lo de siempre... dinero.

Efraín: Te dejo un cheque...». (Min. 8:38)

Los cheques se usaron en México muchos años y hasta la aparición de la tarjeta bancaria eran las letras de cambio para transferencia de dinero. Así, Efraín con un trabajo estable sostiene esta casa al permanecer aun soltero, después de su separación con Eugenia Díaz. Esta acumulación de objetos, de lo único que nos habla es de la perenidad de clase, pero también de la perenidad del tiempo estancado en los esplendores de la madre y en la inmovilidad de los sujetos que el director se ha ocupado de delimitar con el escenario arriba descrito:

«(...) el plano de inmanencia es el mismo, un conjunto infinito de movimientos, en ese sentido implica el tiempo como variable. Yo diría que el plano de inmanencia -no hay elección- implica necesariamente tiempo. Implica necesariamente el tiempo como variable de los movimientos que operan sobre él, hay que ponerlo entre comillas porque, de hecho, no distingue los movimientos que se operan sobre él»¹⁶.

Lo inherente, la inmanencia de esta familia es el tiempo, pero el tiempo detenido en tanto es vivido en el pasado, como en un futuro que nunca llega; esto lo consigue el realizador con la enfermedad inagotable y permanente de la madre, con la estática de la casa, con los anhelos de viajar de Helena que se hacen polvo al no disponer de capital para cristalizar sus sueños, sueños suspendidos en un globo terráqueo.

¹³ PEZZELA, M., *Estética del cine*, Madrid, 2004, p. 62.

¹⁴ EISENSTEIN, S., *El sentido del cine*, México, 2010, p. 16.

¹⁵ Término de América Central que alude a un trasto inútil o de poco valor.

¹⁶ DELEUZE, G., *La imagen movimiento*, Santiago de Cali, 1999. Disponible en: <http://www.antroposmoderno.com/biografias/Deleuze5.html>, consultado el 16-01-2020.

Las características del espacio arquitectónico en que deambulan los sujetos denota ciertos rasgos acordes con la tipología de clase media mexicana¹⁷. Los hermanos sostienen una relación tan estrecha que la hermana mayor impide el desarrollo natural del adolescente en busca de una identidad. Ella ha decidido que algún día ambos escaparán a un lugar lejano y mientras aprende inglés. Más allá de la primacía del factor material económico-tecnológico y las condiciones de estatus y prestigio, así como la acción social, modo de consumo y prácticas sociales, Carlota Solé, apoyándose en otros autores como J. F. Tezanos, D. Lacalle y T. Molto, considera necesario matizar y complementar que existe «un esquema de clases dicotómico con un *continuum* estratificacional o gradacional más que relacional»¹⁸, por lo cual la definición de clase media desde la perspectiva marxista, se abre en este análisis a otro tipo de variables que muestra la cinta.

Durante el filme prevalecen tres emociones explícitamente localizadas como son: el ocio, el tedio y la frustración, cuyo nudo se desata con un clímax final, el anhelo de libertad y con el que cierra la comprensión del título de la obra filmica: *Quemar las naves*.

3. LOS ESTADOS EMOCIONALES

La teoría de las emociones que surge hacia el siglo XIX se bifurca en dos corrientes opuestas: las denominadas «corriente cognitiva» representada por R. Solomon y R. Lazarus y la «corriente perceptiva», encarnada por los trabajos de W. James y Carl Lange¹⁹ cuyo eje señala que las emociones aparecen a partir de la consciencia de los propios estados fisiológicos; James William llama a dicho género «*feeling*», que también incluye percepciones, afecciones y apetitos como otras subclases»²⁰.

Lev Semionovich Vigotsky (1896-1934), hace una fuerte crítica a estos autores en su obra: *Teoría de las emociones*²¹ argumentando que «la emoción no es la suma de las sensaciones de las reacciones orgánicas», antes existe una indisoluble interdependencia de los componentes

psíquicos y orgánicos en toda emoción, pero a su vez, una independencia relativa²². Vigotsky supone una interacción subsidiaria entre lo fisiológico y lo psíquico, lo cual podría permitirnos afirmar que si hay un momento en que estamos susceptibles no sería lo ideal mirar un filme triste; o que quizás vimos un filme tan optimista que nos puso de buenas. En esa medida las películas nos provocan emociones, ya porque reaccionamos mediante un contagio emocional a partir de las neuronas espejo o también porque hacemos conscientes las emociones a través de la razón. Desde la corriente cognitiva «Las emociones son estados que se siguen a partir del contacto con ciertos tipos de estímulos, y que involucran constitutivamente operaciones mentales valorativas»²³.

A partir de esta perspectiva observamos que el momento en el que habitan Helena y Sebastián derivado de su situación social les provoca ciertos estados psíquicos con determinadas emociones como: el ocio, el tedio y la frustración, entre otros. La consciencia de clase implícita en su educación, su historia de vida y el momento por el que atraviesa la familia con una madre desahuciada les afecta e influye en su estado psíquico.

En este sentido y desde el término de las estratificaciones de las que nos habla Max Weber, esta familia carga con una gran contradicción: posee una gran casa, pero hay ausencia de recursos para sostenerla; el chico asiste a un colegio particular, pero no viste ni calza como sus compañeros; guardan un inconsciente colectivo moral, pero sus sentimientos están desbordados por la falta de guía o atención de la madre para dar continuidad a una conciencia de clase. Y desde la perspectiva de Bourdieu los anhelos de riqueza y boato con que se conduce Helena son habitus interiorizados del grupo al que alguna vez perteneció la madre. La propia sirvienta detecta este campo en el que se desarrolla Helena al mirarla con cierto recelo, consciente de que no puede alcanzar a la «señorita» de la casa por más que estudie la secundaria.

Estas percepciones externas influyen en la interiorización de los sentimientos. Como señala Sartre:

¹⁷ La clase media surge de dos movi­lidades verticales, una que sube desde la clase baja (por trabajo, por herencia, por un golpe de suerte), y aquella que desciende de la clase alta (por crisis, quiebra o despilfarro de un momento a otro). Esta última es la del caso que nos ocupa.

¹⁸ SOLÉ, C., «Las clases medias, criterios de definición», *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 49 (1990), pp. 17-25.

¹⁹ SOLOMON, R. C., «The philosophy of emotions», en LEWIS, M. y HAVILANDJONES, J. (eds.), *Handbook of Emotions*, Nueva York, 1993; LAZARUS, R. S., AVERILL, J. R. y OPTON, E. M. J., «Towards a Cognitive Theory of Emotion», en ARNOLD, M. (ed.), *Feelings and Emotions: The Loyola Symposium*, Nueva York, 1970; JAMES, W., «What is an emotion?», *Mind*, 9-34 (1884), pp. 188-205.

²⁰ MELAMED, A., «Las teorías de las emociones y su relación con la cognición: un análisis desde la filosofía de la mente», *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 49 (2016), pp. 13-38.

²¹ A partir de dos textos: *Doctrina de las emociones: Investigación histórico-psicológica (1931-1933)* y *Conferencia sobre psicología (conferencias dictadas entre marzo y abril de 1932)*. ESCOTTO CÓRDOVA, A., «Reseña: Lev Vigotsky (2004) *Teoría de las emociones. Estudio histórico-psicológico*, Trad. Judith Viaplana», *Signos Lingüísticos*, 4 (Julio-diciembre 2006), pp. 179-193.

²² VIGOTSKY, L., *Teoría de las emociones, Estudio histórico-psicológico*, Madrid, 2004.

²³ MELAMED, A. F., «Las teorías de las emociones...».

«Una consciencia reflexiva siempre puede dirigirse hacia la emoción. En este caso la emoción aparece como estructura de la consciencia. No es una cualidad pura e inefable, como el color ladrillo rojo o la pura impresión del dolor – y como debería ser según la teoría de James-. Tiene un sentido, significa algo para mi vida psíquica»²⁴.

Las emociones de las que hablamos arriba son tratadas con escaso diálogo, micro teatralidad y planos largos que permiten la localización de las reacciones y los gestos de los personajes. Las emociones en las obras literarias o filmicas como es el caso no actúan solas, sino que aparecen mezcladas con el sentimiento. A las primeras se les define como:

«Un conjunto de cambios corporales que se encuentran respondiendo a objetos, situaciones o pensamientos que se constituyen en imágenes mentales que han activado un sistema neural específico, un patrón distintivo de respuestas químicas y neuronales que pueden ser parte del repertorio de respuestas filogenéticas (emociones primarias) o aprendidos a lo largo de la vida (emociones secundarias); seguidamente, el segundo (sentimiento*) es definido como la percepción de tales cambios en yuxtaposición a la imagen de los estímulos emocionalmente competentes que iniciaron el ciclo emoción-sentimiento»²⁵.

Desde el psicoanálisis y con ello los mecanismos de defensa, las escenas más críticas reflejan *angustia instintiva* como cuando Sebastián intenta escapar del acoso escolar; *objetiva* cuando Helena observa que frente a la prolongada enfermedad de su madre no hay nada por hacer y *de consciencia*²⁶ cuando los hermanos se perciben fuera del mundo y buscan el displacer como punición del mundo que los juzga. La melancolía, la negación del yo y por lo tanto las medidas de defensa como la huida y el ataque²⁷ abundan en los enfrentamientos entre los hermanos y contra los seres que les rodean (la sirvienta-enfermera-cuidadora, el padre, el primo, la inquilina, los educadores, el mundo en general). La frustración-agresión de los hermanos capturarán cualquier estímulo negativo o adverso externo con una tendencia a la agresión. Las escenas más contundentes de agresión y exclusión del mundo se desarrollan en el clímax del filme: cuando Sebastián descubre su sexualidad, renuncia a seguir a su amigo y vuelve al seno materno-fraterno con su hermana para pasar largas horas «encerrados» en la habitación. El dialogo escaso, los colores vibrantes, cálidos-rojizos han sido seleccionados por el director para estas escenas de crisis. La composición de estas escenas está

fabricada básicamente en dos planos: profundidad y primer plano. Este último en líneas horizontales para denotar estaticidad. En segundo plano los bocetos de Sebastián con rostros burlescos ofrecen un juego posicional inestable que contrasta con la pasividad del cuerpo yacente de Sebastián y las cobijas rojas²⁸.

Con esto, el director muestra a los hermanos en una relación simbiótica con la madre, que se rompe cuando ésta muere. No pueden separarse porque tienen el legado de cuidarla, pero al morir aquella descubren su individualidad. El terror de la orfandad les lleva a romper los lazos hacia la libertad.

Pero veamos cómo sucede esto deshilando cada emoción desde sus teóricos más cercanos.

4. EL OCIO COMO SIGNIFICANTE DE UNA INTUICIÓN DE CLASE

El ocio es un término histórico frecuentemente asociado a las clases poderosas o pudientes que, liberadas del trabajo físico, podían dedicar parte de su vida a cualquier actividad que no representara esfuerzo corporal o faena. Por lo cual está comúnmente afiliado a las estirpes de Grecia y Roma y luego más tarde a la aristocracia de los siglos XVIII al XIX. La industrialización del siglo XIX trajo una nueva versión del ocio²⁹ haciéndolo llegar también a las clases medias que — alentadas por el consumismo — comenzaron a dedicar parte de su tiempo libre a dilapidar en bienes simbólicos no exentos de cierta dosis de ocupación banal del tiempo³⁰. Hacia el siglo XX y tras el reparto de tierras en México, muchos de los estratos desprotegidos obtuvieron bienes y servicios sólo por el hecho de pertenecer a las familias sin posesiones y en ese intercambio de bienes inmuebles muchas acciones se reconfiguraron, incluido el uso del tiempo libre asumido como ocio.

En este contexto, si hay algo que se refleje en esta familia también de manera explícita, es el ocio, el cual, sólo puede aparecer siempre y cuando exista una manera medianamente aceptable de vivir. Helena posee algún capital para pasar la vida y administrar los bienes y consumos familiares sin muchos sobresaltos. Como debe cuidar a la madre, su justificación está más que probada para no trabajar, pero aún hay una razón de conciencia de clase que lo explica todo:

²⁴ SARTRE, J. P., *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Madrid, 2015.

²⁵ QUEBRADAS, A. D. A., «El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro Humano», *Cuadernos de neuropsicología*, 5-2 (2011), p. 80.

²⁶ FREUD, A., *El yo y los mecanismos de defensa*, Madrid, 2012.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ EISENSTEIN, S., *La forma del cine*, México, 2010, p. 110.

²⁹ VEBLEN, T., *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, 2011, p. 30.

³⁰ *Pride & Prejudice*, Joe Wright, Reino Unido, 2005, basada en la novela de Jane Austen.

«(...) en tanto que el trabajo es productivo, se convierte a la vez, por un proceso análogo, en intrínsecamente indigno, y ello en un doble sentido. La prescripción acaba por hacer no sólo que el trabajo sea deshonoroso a los ojos de la comunidad, sino moralmente imposible para quien ha nacido noble y libre, e incompatible con una vida digna»³¹.

Para Helena, estudiar inglés es la actividad más honrosa que puede hacer; ya que es hija de una célebre cantante. En cambio denosta el trabajo de la sirvienta y sus intentos por salir de su situación servil al estudiar (min. 25:07).

El ocio de Sebastián es de puertas hacia afuera: andar por el pueblo, huir con su amigo al cerro, trepar al campanario del convento y contemplar las puestas de sol.

Aquí aparecen sublimados los impulsos de vida de las mujeres y de los hombres. El hombre dirige sus pulsiones hacia afuera. Desde la teoría freudiana (pulsiones de autoconservación o yoicas) la mujer se constriñe en su mundo interno, mientras que el hombre tiende hacia el exterior. La homosexualidad de Sebastián le exige moverse entre dos mundos, por lo cual prueba a saber en cuál de los dos es menos vulnerable: si dentro de casa, donde su hermana-madre lo acicala, lo reprende o lo protege; o en el de afuera que le permite volar con muchos riesgos. Su proceso creativo como emergente pintor le lleva a volcarse entre las dos naturalezas que añora y que teme.

Parte del ocio compartido de los hermanos, cuando muere la madre y cuando Sebastián y Helena se dan cuenta de las preferencias sexuales de él, es la negación, el encierro del mundo. Es el límite del ocio que raya en la depresión compartida:

«Se ha asociado el tedio con el consumo de narcóticos, de alcohol y de tabaco, con los desarreglos en la alimentación, con la promiscuidad, el vandalismo, la depresión, las actitudes agresivas, el odio, la violencia, el suicidio, los comportamientos de riesgo, etcétera»³².

Todos estos comportamientos están apenas insinuados en nuestros personajes. Ni siquiera llegan a ser explícitos, pero algo deja ver el tabaquismo de Helena, el alcoholismo iniciático de Sebastián, los hábitos desordenados en una casa donde apenas se come, el asomo de incesto entre los hermanos, la depresión de Sebastián, el odio de Helena hacia su pasado, las actitudes agresivas que pueden

llegar a la violencia. Estas emociones las maneja el director desde la expresión o la inexpressión gestual de los actores:

«La polaridad entre el montaje y el gesto es un fenómeno originario del lenguaje cinematográfico. Como el montaje es en cierto sentido el logos del filme crítico-expresivo, así, el gesto es la expresión que lo excede y nos enfrenta con su dimensión inconsciente, fisiológica, onírica (...)»³³.

La acumulación de objetos es un soporte narrativo al constituir un montaje de imágenes sin conexión y yuxtapuestos como hemos señalado arriba. El ocio o la vaciedad, por su parte se denota con la escasez de diálogos y de música de fondo.

Se ha detectado que la violencia familiar es resultado de la discriminación, la pobreza y la vulnerabilidad social en México. De acuerdo a encuestas, para alrededor de la mitad de los mexicanos, los derechos no se han respetado en algún momento de su vida. Las causas de victimización son: la falta de dinero, la apariencia física, la edad, el género, la religión, la educación y la forma de vestir.

«En un rango de entre 15 y 20 por ciento estuvo el lugar de origen, el color de la piel, el acento al hablar, las costumbres y la preferencia sexual y, en menor medida, tener alguna discapacidad y trabajar en el servicio doméstico»³⁴.

La victimización es otro pretexto para esconderse del mundo y volcarse en actividades de ocio como: pintar, formar un collage de viajes, modelar los vestidos de la madre; todo lo cual lleva a otra emoción encadenada. Los hermanos se sienten inconscientemente rechazados por el mundo que les rodea. En el filme hay un mundo de victimizados: Helena y Sebastián que viven el alejamiento del padre como abandono, la orfandad de Juan, quien es burlado por sus compañeros; el aislamiento de la madre enferma y mal comprendida por la hermana de su expareja; la sirvienta que aunque estudie seguirá siendo la sirvienta.

El ocio lleva a la confusión y con éste sobreviene el tedio.

5. EL TEDIO COMO AISLAMIENTO DEL MUNDO

Ese sentimiento que nos invade a veces, no necesariamente en ratos de inactividad sino al contrario, en medio de la rutina, es un término que proviene de distintas locuciones asociadas. La palabra *tedio*, al francés traduce

³¹ VEBLEN, T., *Teoría de la clase...*, p. 35.

³² SVENDSEN, L., *Filosofía del tedio*, México D. F., 1999, p. 21.

³³ PEZZELLA, M., *Estética del cine...*, p. 116.

³⁴ ORDOÑEZ, B. G., «Discriminación, pobreza y vulnerabilidad: los entresijos de la desigualdad social en México», *Región y sociedad*, 30-71 (ene./abr. 2018). Disponible en: <http://dx.doi.org/10.22198/rys.2018.71.a377>, consultado el 02-04-2020.

ennui que se acerca más a la voz «aburrido». Y en el caso del italiano *noia*, ambos emparentados con el latín *inodiare* también aluden a esta expresión. Sus significados pueden referirse asimismo a los vocablos: detestar, odiar, por lo cual esta actividad sería sujeta de abominar, reprobar o censurar, ya porque se sufra en carne propia, ya porque otros padezcan las consecuencias de su manifestación.

Por otra parte encontramos el enunciado inglés: *spleen*³⁵. Todos conducen a la expresión «aburrido», uno de los usos lingüísticos mexicanos más frecuentes; sin embargo nos enfocaremos en la palabra *tedio* que es más fuerte y aún más compleja.

Lars Svendsen³⁶ afirma que el *tedio* es un fenómeno de la modernidad³⁷. Si acaso hubo antes algunos grupos sociales que lo experimentaron como la aristocracia y la nobleza, es una conducta típicamente de la época moderna y no parece ser sólo un estado interior, sino del mundo que nos rodea. Conlleva una dosis de desgane vital y de una pérdida no localizada: «matamos el tiempo y nos aburrimos hasta la muerte»³⁸. «El hombre, parece ser, estaba condenado a vivir como un péndulo que oscila entre el deseo – doloroso por inalcanzable – y el aburrimiento»³⁹. La protagonista del filme, Helena, se aburre soberanamente y vive aferrada a su vida monótona y tediosa, pues practica desde el inconsciente una de las características del tedio: la paralización total de la acción⁴⁰. El espacio cinematográfico trasmite la perenidad del tiempo, entre los muros de esa enorme casa y el juego de movimientos que encarna Helena cuando retoza con la visita de Efraín y a la llegada del hermano de la escuela (Min. 8:43 a 10:29). En esa casona porfiriana la sucesión de columnillas del patio central «no es un simple escenario donde se desarrolla la acción, sino que expresa un dinamismo, una tensión de fuerzas que permiten el acceso al contenido de verdad»⁴¹. Para Helena, permanecer encerrada en un mundo que no la comprende es protegerse de los cambios, de las críticas, de la inmovilidad que defiende. Aquí se confirma la subsidiariedad perceptiva-cognitiva de las emociones: Helena está aburrída porque pasa horas muertas, y las horas muertas activan su psique reforzando su idea de que vive sumida en el tedio. El futuro está a la mano (en sus recortes de revistas), pero a

la vez es inalcanzable (no cuenta con dinero para irse). Los planos de fondo de los muros de la casa muestran esa sensación de encierro.

«El ser está esencialmente más lejos que todo ente y, al mismo tiempo, está más próximo al hombre que todo ente, ya sea éste una roca, un animal, una obra de arte, una máquina, un ángel o dios. El ser es lo más próximo. Pero la proximidad es lo que más lejos le queda al hombre»⁴².

Es necesario distinguir entre el *tedio situacional* y el *tedio existencial*. Aquel representa a la circunstancia de espera y éste a la vacuidad del espíritu. Aunque a bien no sabemos qué aguardan los protagonistas (quizás la muerte de la madre), lo que hace este filme es conducirnos del tedio situacional al tedio existencial.

El tedio tiene su contraparte en el «interés» pero cuando lo atrayente pierde «interés» se torna al tedio. Por eso Helena mantiene un «interés» en lontananza, solo eso le hace subsistir en vida: su viaje a un lugar frío y con nieve.

Hay algo inherente al tedio y es la falta de sentido. El tedio parte más allá de la repetición, de la rutina, llega hasta la atmósfera del «sin sentido». El tedio, en los hermanos, no implica no poder hacer lo que desean, porque ni siquiera saben lo que quieren. Esta emoción está aún lejos de ser melancolía.

«El vacío del tiempo en el tedio no es un vacío de sucesos, porque en la actualidad siempre sucede algo, aunque no sea otra cosa que la contemplación de cómo seca la pintura sobre la pared. El vacío del tiempo es un vacío de sentido»⁴³.

Los hermanos no pueden tener «un sentido» en la vida porque «viven» a través de la popularidad (y derrotas) pasadas de la madre. Es por eso que cuando ella muere, la vida deja de tener «ese» sentido y entonces tienen que encontrar su propio rumbo, ya que existe una pulsión de vida inherente al hombre; y esto ocurre siempre y cuando el individuo sea más o menos sano, como es el caso de los protagonistas. No obstante, para encontrarle una trayectoria

³⁵ «Viendo a Garrick actor de la Inglaterra, el pueblo al aplaudirle le decía: eres el más gracioso de la tierra y el más feliz y el cómico reía. Víctimas del *spleen* los altos loores, en sus noches más negras y pesadas iban a ver al rey de los actores y cambiaban sus *spleen* por carcajadas...» Poema: *Reír llorando*, Juan de Dios Peza.

³⁶ SVENDSEN, L., *Filosofía del tedio...*

³⁷ Si bien hacia el siglo XIX se propaló *Le mal du siècle* que luego fue estudiado por Heidegger tanto el término en alemán (*Langeweile*) como el francés (*ennui*) se refieren al aburrimiento, mientras que tedio es más complejo aún. LESMES GONZÁLEZ, D., «Uno se aburre: Heidegger y la filosofía del tedio», *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, 4 (2009), pp. 167-172. Lars Svendsen es autor contemporáneo que concibe como «modernidad» toda la época que sigue después del siglo XV, incluso hasta el siglo XX.

³⁸ SVENDSEN, L., *Filosofía del tedio...*, p. 31.

³⁹ CATTÀ, V., *Arthur Schopenhauer: entre el tedio y el deseo*, 22 de febrero de 2021. Disponible en: <https://www.historyahoy.com.ar/arthur-schopenhauer-el-tedio-y-el-deseo-n1226>, consultado el 29-06-2021.

⁴⁰ SVENDSEN, L., *Filosofía del tedio...*, p. 32.

⁴¹ PEZZELLA, Mario, *Estética del cine...* p. 89.

⁴² HEIDEGGER, M., *Carta sobre el humanismo*, Madrid, 2006, p. 39.

⁴³ SVENDSEN, L., *La filosofía del tedio...*, p. 38.

a su vida es preciso renunciar a lo que existe, pues optar por algo es desertar de lo otro, es decir: quemar las naves.

Desde esta perspectiva Helena ostenta un retraso en la toma de decisiones, mientras que el hermano madura con más rapidez la idea de cambiar de vida. Aquella experimenta lo que supone Vladimir Jankélévitch, sobre el aburrimiento:

«...certes l'ennui se réduit souvent à la crainte de s'ennuyer, et cette appréhension, qui fait tout notre ennui, est incontestablement braquée vers le futur ; néanmoins le temps privilégié de l'ennui est bien ce présent de l'expectative qu'un avenir trop éloigné, trop impatientement attendu a vidé par avance de toute sa valeur : dans cette maladie l'avenir déprécie rétroactivement l'heure présente, alors qu'il devrait l'éclairer de sa lumière»⁴⁴.

Así Helena pega en su gran pizarrón todas las posibilidades de destinos turísticos, pero una y otra vez los deshecha sin mayor explicación.

«- Adiós Rusia» (min: 26:06).

Con este acto muestra su vana inconsistencia ante las cosas irreales y ficticias bromeando «con su destino» de acuerdo a sus estados de ánimo.

6. FRUSTRACIÓN Y ANHELO DE LIBERTAD

Leonard Berkowitz define la frustración como «el incumplimiento de una gratificación esperada»⁴⁵ y aún más, una inclinación a descargar dicha emoción en una hostilidad o agresión; ya sea consigo mismo o con aquel que produce ese sentimiento. En la casa de los hermanos Díaz hay hostilidad: de Helena hacia Efraín, de Sebastián hacia Helena, de Helena a la sirvienta, de la sirvienta a los hijos, de los hijos a la vida. La frustración está presente en cada acto de los hermanos que suponen y tienen la certeza que no hay escapatoria a su situación real:

«La verdadera emoción es completamente distinta: va unida a la creencia. Las cualidades intencionadas sobre los objetos son aprehendidas como verdaderas. ¿Qué debe entenderse exactamente con ello? Más o menos lo siguiente: la emoción es padecida. No puede uno librarse de ella a su

antojo: va agotándose por sí misma pero no podemos detenerla»⁴⁶.

La frustración es una pesadilla con la que ellos cargan, pero en contraparte al sentimiento de frustración existe una vía de evasión que es el anhelo de escapar, de libertad; lo cual se manifiesta en los dos hermanos desde distintas aristas.

En el caso de Sebastián, el encuentro con Juan le permite avizorar un orbe que sublima a través de sus dibujos. Juan es un chico huérfano de madre que ha llegado recientemente al lugar y esconde su pasado. La relación de ambos jóvenes culmina en un encuentro homosexual, despertando en Sebastián sentimientos escondidos y con los que no aparenta luchar sino al principio. Cuando Juan, azuzado por el grupo de estudiantes que comanda Ismael, es obligado a dejar el entorno y abandonar a Sebastián que no se decide a seguirle, éste opta conscientemente por su preferencia homosexual. Estas escenas del exterior arrojan sesgos de aspiraciones de libertad y esperanzas de esfumarse, de salir del seno materno (o fraternal) y de escabullirse desde el sentimiento resultante del adolescente.

Tratándose de Helena, el detonante para buscar su libertad es la muerte de su madre. Aunque es invitada por Efraín a vivir con él se resiste y renta un cuarto a una inquilina a la que le advierte: «-Oye, si te vuelves a cruzar con mi hermano ni trates de hacerle plática, es un enemigo de la sociedad» (min. 1:00:23), cuando la enemiga es realmente ella. Durante el luto de abandono que sufre Sebastián a causa de la huida de Juan, intenta mantenerlo aislado acompañándolo en su congoja. La depresión aquí se mimetiza en uno y en otra:

«La tristeza pasiva se caracteriza, como sabemos, por una conducta de postración; relajación muscular, palidez, enfriamiento de las extremidades. Quien la padece se vuelve hacia un rincón y se queda sentado inmóvil, ofreciendo al mundo la menor superficie posible. Frente a la luz del día prefiere la penumbra; frente a los ruidos el silencio; frente a la multitud de los lugares públicos y de las calles, la soledad de un aposento»⁴⁷.

Desde la perspectiva de Zillmann la cognición (como forma de reconocimiento de señales) y la excitación interactúan dialécticamente en la creación de la experiencia

⁴⁴ «(...) ciertamente el aburrimiento a menudo se reduce al miedo a aburrirse y esta aprensión hace que todo nuestro aburrimiento se dirija sin duda hacia el futuro; sin embargo, el momento privilegiado del aburrimiento es, de hecho, este presente de la expectativa de que en un futuro demasiado distante y esperado con impaciencia se ha vaciado por adelantado en todo su valor: en esta enfermedad, el futuro deprecia retroactivamente el tiempo presente, mientras que debería encenderlo con su luz». Traducción nuestra. Resumen de: *L'aventure, l'ennui, le sérieux* de Vladimir Jankélévitch. Disponible en: <https://charybde2.wordpress.com/2018/10/24/note-de-lecture-laventure-lennui-le-serieux-vladimir-jankelevitch/>, consultado el 23-12-2019.

⁴⁵ BERKOWITZ, L., «Frustrations, Appraisals, and Aversively Stimulated Aggression», *Aggressive Behavior*, 14 (1988), pp. 3-11.

⁴⁶ SARTRE, J. P., *Bosquejo de una...*, p. 25.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 22. «llevan tres días encerrados, pero encerrados, encerrados» (min 1:17:53).

emocional⁴⁸. Ambos hermanos se retroalimentan de sus mutuas emociones.

La frustración de la vida en encierro lleva a los protagonistas a la desesperación y a la confusión de sentimientos que desde la mirada ajena, salen de los cánones establecidos por la sociedad. Lo mejor que puede suceder a estos es la muerte de la madre para dar el paso decisivo. En el min. 14:10 la madre abraza a sus hijos en el lecho de muerte y les cuenta por enésima vez cómo al presentarse *ahí estaban miles y miles de personas aplaudiéndole en el escenario*. La siguiente escena exhibe el baile de Helena con la voz de Eugenia León. Helena se transforma en su propia madre al cantar:

«Un día me voy a ir/Y no volveré jamás/Prefiero la soledad/A vivir sin mi verdad/Un día me voy a ir/Seguro me extrañarás/Como el ave de ciudad/Se va buscando la mar/ Porque al final/Aunque esté feliz aquí/Debo emigrar/A un lugar lejos de aquí/No me entiendas mal/Que no es cosa de los dos/Parece el final, pero es mi principio»⁴⁹ (min 14:27).

El promocional para la banda sonora titulada: *Mi Principio* habla de una relación de pareja en la cual uno de los dos debe partir. No obstante la primera estrofa: «Un día me voy a ir» refiere a la inconformidad y frustración disfrazadas de esperanza – y advertencia - que experimentan los hermanos. La consigna «Y no volveré jamás» coincide con la metáfora de «quemar las naves» pues como dice la monja a sus alumnos: *Quemar las naves* se refiere a que para poder irte tienes que romper con lo que dejas atrás, para que ya no puedas regresar, aunque te de miedo (min 57:26).

7. CONCLUSIONES

Dijimos al principio de esta comunicación, que los atributos de la clase media no se restringen a la fragmentación de su escala en los estratos socio-económicos por posesión de bienes y riquezas. Hemos desarrollado la idea de que hay emociones propias de la clase media representada en este filme que parecieran ser subsecuentes como que el ocio lleva al tedio y éste a la frustración. Las emociones y los sentimientos de esa clase media y de estos personajes en particular no responden a una teoría de raíces organicistas donde las emociones tienen sus orígenes fisiológicos, sino a una subsidiariedad con los estados psíquicos, de acuerdo a la teoría de Vigovsky. Aun hemos ido más allá de las emociones y sostenemos que éstas son el resultado de una posición en la escala social. Lo que

ayuda a sobrellevar su realidad a los hermanos de *Quemar las naves* no es llegar a escalar en los estratos sociales, sino a escapar de un estado vegetativo y asfixiante a través de un sentimiento llamado esperanza: «La esperanza no es otra cosa que una alegría inconstante, que surge de la imagen de algo futuro o pasado, de cuyo resultado en cierta medida dudamos»⁵⁰.

Todos estos sentimientos, los resuelve el director escalando desde el ámbito territorial: nos referimos a un pueblo estancado en México, estancado y olvidado; el confinamiento baja a la escuela de monjas que contienen y castigan si hay quebrantamientos a la regla; la casona porfiriana habla de glorias pasadas, es decir, una mirada hacia atrás; la acumulación de objetos o montaje es un estancamiento en el pasado. Las emociones referidas se representan con planos cerrados, *close ups* a los personajes y paneos lentos de la cámara. El conjuro que rompe el hechizo es *Quemar las naves*, lo cual se consume en la última escena cuando por fin se logra barrer y lavar el piso de la casa encerrada.

Los hermanos, inconscientemente se resisten a caer aún más bajo de lo que las emociones han provocado en sus conductas ya que:

«Es a todas luces tan difícil bajar de un nivel «elevado» de vida como rebajar un nivel que ya es relativamente bajo; aunque en el primer caso la dificultad es moral y en el último puede implicar una disminución material de la satisfacción de las necesidades físicas de la vida»⁵¹.

Helena y Sebastián tienen una oportunidad para romper las cadenas de una idiosincrasia de pueblo donde los grupos imperantes como: el clero (representado en el colegio); el pater familias (esposo de la madre) y el inconsciente colectivo (los alumnos del colegio) han distorsionado la primigenia idea de libertad cuando viajaban con la madre y gozaban de una valorización provocada por el hecho de ser hijos de una figura pública. La situación ha transformado sus circunstancias, sus circunstancias a las emociones y éstas a los sentimientos, encadenando una serie de acciones y reacciones frente al medio ambiente hostil que les absorbe y pesa. La salida es pues romper con todo el pasado y recargar en las esperanzas a futuro toda la serie de tristezas que se fueron acumulando durante tantos años. Es ese olorillo a libertad que se experimenta al abrir una de las ventanas del enorme caserón repleto de recuerdos y con ello de nostalgias pasadas.

⁴⁸ ZILLMANN, D., «Cognition excitation interdependences», *Aggressive Behavior*, 14 (1988), pp. 51-64.

⁴⁹ También este estribillo se repite durante la transmisión de los créditos. Tema musical: *Mi principio*, Julieta Venegas y Joselo Rangel, 2008.

⁵⁰ DAMASIO, A., *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, 2005, p. 267.

⁵¹ VELEN, T., *Teoría de la clase...*, p. 65.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMOINA, H., *Notas para la historia del cine en México*, México, 1980.
- AMORÓS, C., *Lukacs Georges, Historia y conciencia de clase*, Versión castellana de Manuel Sacristán, México, 1969.
- ARREGUI J. V., «Descartes y Wittgenstein. Sobre las emociones», *Anuario Filosófico*, 24 (1991), pp. 289-317.
- BERKOWITZ, L., «Frustrations, Appraisals, and Aversively Stimulated Aggression», *Aggressive Behavior*, 14 (1988), pp. 3-11.
- BONFIL, C., *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*, México, 2016.
- BOURDIEU, P., *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, España, 1998.
- CALVO, G. E., «Elogio del ocio», *Temas para el debate*, 9-10 (1995), pp. 26-29.
- CEBRECOS, F., «Descartes: entre la psicología racional y la antropología filosófica», *Persona*, 17 (enero-diciembre 2014), pp. 11-32.
- Cuantificando la clase media en México: un ejercicio exploratorio*, pp. 3 Disponible en: https://www.inegi.org.mx/contenidos/investigacion/cmedia/doc/cmedia_resumen.pdf, consultado el 16-01-2020.
- DAMASIO, A. R., *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, 2005.
- DILL, J. C. y ANDERSON, C. A., «Effects of frustration justification on hostile aggression», *Aggressive Behavior*, 21 (1995), pp. 359-369.
- EISENSTEIN, S., *El sentido del cine*, México, 2010.
- _____, *La forma del cine*, México, 2010.
- ESCOTTO CÓRDOVA, A., «Reseña: Lev Vigotsky (2004) *Teoría de las emociones. Estudio histórico-psicológico*, Trad. Judith Viaplana», *Signos Lingüísticos*, 4 (Julio-diciembre 2006), pp. 179-193.
- ESCU德罗, J. A., «Hacia una fenomenología de los afectos: Martin Heidegger y Max Scheler», *Thémata, Revista de Filosofía*, 39 (2007).
- FIGUEROA, G., «Las «alteraciones emocionales» de Martin Heidegger: existencia y filosofía», *Revista Chilena de Neuropsiquiatría*, 57-3 (2019), pp. 272-282.
- FLORES L. G., «El tratamiento del espacio en la filmografía de México (1910-1960)», en FLORES, L. G. (Coord.), *Campos Multidisciplinares del Arte IV: espacio, música y poética en México*, Zacatecas, 2017, pp. 13-26.
- _____, *La casa y el territorio*, Zacatecas, 2013.
- _____, «Recuperación de cascos hacendarios en México: el Ecomuseo como alternativa», *Revista de El Colegio de San Luis*, 11 (2016), pp. 138-175.
- FREUD, A., *El yo y los mecanismos de defensa*, Madrid, 2012.
- GABÁS, R., «La fenomenología de los sentimientos en Max Scheler y el concepto de afección en Martin Heidegger», *Enrahonar*, 34 (2002), pp. 33- 35.
- GARCÍA, G. y AVIÑA, R., *Época de oro del cine mexicano*, México, 1997.
- GARCÍA ORDAZ, M. I., «Frustración y Conflicto», *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo: Escuela Preparatoria No.3, s/f*. Disponible en: https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P_Presentaciones/prepa3/2019/Frustracion-y-conflicto.pdf, consultado el 12-03-2020.
- GARCÍA RIERA, E., *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897- 1997*, México, 1998.
- _____, *Historia del cine mexicano*, México, 1986.(
- _____, *Historia documental del cine mexicano*, México, 1992-1997.
- GARCÍA RIERA, E. y MACOTELA, F., *La guía del cine mexicano: De la pantalla grande a la televisión*, México, 1984.
- HEIDEGGER, M., *Carta sobre el humanismo*, España, 2006.
- HERSHELD, J., *Mexican Cinema, Mexican Woman (1940-1950)*, Arizona, 1996.
- JAMES, W., «What is an emotion?», *Mind*, 9-34 (1884), pp. 188-205.
- LAZARUS, R. S., AVERILL, J. R. y OPTON, E. M. J., «Towards a Cognitive Theory of Emotion», en ARNOLD, M. (ed.), *Feelings and Emotions: The Loyola Symposium*, Nueva York, 1970, pp. 207-232.
- LESMES GONZÁLEZ, D., «Uno se aburre: Heidegger y la filosofía del tedio», *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, 4 (2009), pp. 167-172.
- MAZA PÉREZ, M., *100 años de cine mexicano*, Monterrey, 1996.
- MELAMED, A. F., «Las teorías de las emociones y su relación con la cognición: un análisis desde la filosofía de la mente», *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 49 (2016), pp. 13-38.
- MORA, C. J., *Mexican Cinema: Reactions of a Society, 1896-2004*, London, 2005.
- NADAL SÁNCHEZ, F. E., «Historia y conciencia de clase según Lukacs», *Aula. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 1973, pp. 216-222. Disponible en: <https://repositorio.unphu.edu.do/bitstream/handle/123456789/97/HISTORIA%20Y%20CONCIENCIA%20DE%20CLASE%20SEGUN%20LUKACS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consultado el 16-01-2020.
- ORDOÑEZ BARBA, G., «Discriminación, pobreza y vulnerabilidad: los entresijos de la desigualdad social en México», *Región y sociedad*, 71 (2018), pp. 1-30. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.22198/rys.2018.71.a377>, consultado el 16-01-2020.
- PANTOJA MERINO, J. R., *Alfaguara del cine silente*, Guanajuato, 2009.
- _____, *de Cinefilia, cinefagia y cinenáutica*, Guanajuato, 2010.
- _____, *Placeres Culposos*, Guanajuato, 2011.
- PARANAGUÁ, P. A., *Mexican Cinema*, London, 1995.
- PASCAL, B., *Pensamientos*, Barcelona, 1977.
- PEZZELLA, M., *Estética del cine*, Madrid, 2004.
- QUEBRADAS ANGRINO D. A., «El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro Humano», *Cuadernos de neuropsicología*, 5-2 (2011).
- Quemar las naves*, Sistema de Información Cultural, Gobierno de México. Disponible en: https://sic.gob.mx/ficha.php?table=produccion_cine&table_id=44, consultado el 01-01-2020.

- Resumen de: *L'aventure, l'ennui, le sérieux* de Vladimir Jankélévitch. Disponible en: <https://charybde2.wordpress.com/2018/10/24/note-de-lecture-laventure-lennui-le-serieux-vladimir-jankelevitch/>, consultado el 01-01-2020.
- REYES, A. de los, COLUNGA HERNÁNDEZ, M^a de los Á., HERNÁNDEZ RAMÍREZ, M. y MARTÍNEZ CHIÑAS, R., *A cien años del cine en México*, México D. F., 1996.
- RIBÓN, M. A., *Sociología del trabajo y el ocio*, 4º curso de L.A.D.E., Universidad de Cádiz: El ocio y sus funciones a través de la historia, (Curso 2002-2003).
- SARTRE, J. P., *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Madrid, 2015.
- SOLÉ, C., «Las clases medias, criterios de definición», *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 49 (1990), pp. 7-26.
- SOLOMON, R. C., «The philosophy of emotions», LEWIS, M. y HAVILANDJONES, J. M. (eds.), *Handbook of Emotions*, Nueva York, 1993.
- SVENDSEN, L., *Filosofía del tedio*, México-España, 1999.
- VEBLEN, T., *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, (1971) 2011.
- VIGOTSKY, L. S., *Teoría de las emociones, Estudio histórico-psicológico*, Madrid, 2004.
- VIÑAS, M., *Índice cronológico del cine mexicano (1896-1992)*, México, 1992.(
- WEBER, M., *Economía y sociedad*, México, 1987.
- YATES, A. J., *Frustración y conflicto*, Madrid, 1975.
- ZAJONC, R. B., «Feeling and thinking: Preferences need no inferences», *American Psychologist*, 35 (1980), pp. 151-175. <http://dx.doi.org/10.1037/0003-066X.35.2.15>, consultado el 13-03-2020.
- ZILLMANN, D., «Cognition excitation interdependences in aggressive behavior», *Agressive Behavior*, 14 (1988), pp. 51-64.