



ISSN 2448-4954  
No. 3, Año 2  
Agosto-Diciembre 2016

## **Musicalizar la muerte en el cine mexicano de los años treinta**

Jacqueline Ávila

Universidad de Tennessee en Knoxville

jackyfh17@hotmail.com

### **RESUMEN**

Este artículo analiza el papel contradictorio de la muerte en la cultura popular mexicana, para ello, estudia como la muerte fue representada en dos películas filmadas en la década de 1930, *La mujer del puerto* y *Janitzio*. La discusión está centrada en torno a la forma en que el sonido y la música proporcionan un sello convincente de asociación en las escenas donde los personajes femeninos de estas películas mueren. Mientras que la muerte es abrazada por la cultura popular, la muerte representada en la cinematografía destaca las consecuencias de actuar en contra de las creencias predominantes de la sociedad.

### **ABSTRACT**

This article examines the contradictory role death maintains in Mexican popular culture, looking specifically how death was represented in two films from the 1930s, *La mujer del puerto* and *Janitzio*. Central to the discussion is sound and music provided a convincing stamp of association to the film's respective death scenes of the female characters. While death is embraced by popular culture, cinematic death highlighted the consequences of acting against the predominant beliefs of society.

### **PALABRAS CLAVES**

Prostituta, muerte, música de cine, indígena.

### **KEYWORDS**

Prostitute, death, film music, indigenous.

# Musicalizar la muerte en el cine mexicano de los años treinta<sup>1</sup>

Por Jacqueline Ávila<sup>2</sup>

## Introducción<sup>3</sup>

La banda sonora de las películas ha gozado de una reputación dudosa, tanto en la musicología como en los estudios del cine, aunque por razones diferentes. Mientras la banda sonora no ha sido considerada “música de verdad” por muchos musicólogos, que opinan que no tiene la estatura de las sinfonías de Beethoven o de los conciertos de Mozart, los estudios del cine por lo regular apenas la mencionan; sin embargo, tiene un papel clave. Funcionando como sonido, la música no es mero acompañamiento de la película, sino que desarrolla y concretiza los significados de la imagen en movimiento, proporcionando lo que la teórica de cine Claudia Gorbman ha denominado “una implicación mutua”, según la cual la música posee un nivel igual de importante que el de los otros elementos del film.<sup>4</sup> Como tal, la música provee las estampas necesarias de asociación, subrayando los significados culturales y simbólicos a ser interpretados en la pantalla. En mi investigación de géneros cinematográficos en el cine mexicano de los años treinta, he estudiado los significados culturales determinados por la música diegética y no diegética de las películas. De los temas que he encontrado, es notable que la muerte mantiene un lugar privilegiado en el cine mexicano, indicando, mediante cuidadosas estructuras visuales y verbales, una referencia al espectador tanto nacional como extranjero (como yo) del significado de la muerte en la cultura mexicana.

Mi enfoque en este ensayo será, en parte, considerar el lugar contradictorio de la muerte en la cultura popular mexicana y, también, examinar la representación de la muerte en dos películas canónicas de los años treinta: *La mujer del puerto* y *Janitzio*. Me pregunto por qué la muerte era necesaria en estas narrativas y, centralmente, cómo el sonido y la música proporcionan una estampa llamativa de asociación a las escenas de muerte en las dos películas. Lo siguiente es un estudio del funcionamiento de la representación cultural durante una época inestable de la historia mexicana y también de la relación entre la imagen en movimiento, la narrativa y el sonido. Mientras la muerte al final es acep-

---

1.- Una primera versión de este texto fue presentada como conferencia magistral en las Jornadas Funerarias de 2014.

2.- Doctora en Musicología por la Universidad de California. Profesora asistente de Musicología en la Universidad de Tennessee en Knoxville.

3.- La autora agradece la valiosa ayuda de Oswaldo Mejía Mendiola en la traducción del presente trabajo.

4.- Claudia Gorbman, “Narrative Film Music”, *Yale French Studies*, p. 189.

tada por la cultura popular, la muerte en el cine en los años treinta mantuvo una posición poderosa porque, propongo, mostraba una oposición a los sistemas hegemónicos de las creencias de la sociedad. La música y el sonido proporcionaron un énfasis que tornaron mucho más graves e impresionantes estas consecuencias para el público nacional.

### **La representación contradictoria de la muerte**

Antes de examinar las películas y la música en ellas, haré un breve recorrido por las representaciones de la muerte en la cultura mexicana. Se reconoce que, particularmente en las fiestas nacionales como el Día de Muertos, México tiene una tradición antiquísima no sólo de abrazar la muerte sino también de celebrarla y de reírse en su cara. Las representaciones de la muerte eran comunes en las artes visuales de comienzos del siglo. Esqueletos vestidos con alta costura francesa o semejando tipos característicos nacionales como el charro grabado por el artista José Guadalupe Posada, decoraron los periódicos de comienzos del siglo XX, mientras los murales de Diego Rivera durante los años cuarenta retrataron una catrina romantizada. Hasta el cineasta soviético Sergei Eisenstein, seducido quizás por el exotismo del país, incluyó una parte acerca de la muerte y el Día de Muertos en su película inconclusa *¡Que viva México!*.

Mientras esta visión de la muerte, por ser colorida y ostentosa, es la más difundida, hay otra interpretación que se enfoca en la opresión y en la injusticia sociales. Más que seguir la corriente de las artes visuales, esta interpretación es la que el cine nacional retrató en los primeros largometrajes sonoros de los años treinta. En este momento precario, el cine sonoro mexicano construyó géneros con la intención de modelar la identidad nacional, a partir de temas y eventos predominantes en la sociedad posrevolucionaria. Entre estos géneros encontramos el melodrama de la prostituta y la película indigenista. De estas denominaciones, se puede deducir que las narrativas tratan temas distintos: el melodrama de la prostituta es, por lo general, ambientado en un sitio urbano, exhibiendo las consecuencias de la modernización (esto es: la prostitución) en una sociedad en vías de crecimiento, mientras la película indigenista se enfoca en las tribulaciones de una comunidad indígena sobreviviendo al margen de la modernización pujante de México. No obstante, durante la década de los treinta, los dos géneros ejemplificados por *La mujer del puerto* y *Janitzio* compartían semejanzas considerables: la muerte trágica de las protagonistas femeninas rechazadas por la sociedad debido a las transgresiones morales de su comportamiento y la música diegética y no

diegética que concretiza sus acciones y las consecuencias.

### ***La mujer del puerto y la muerte de la prostituta***

Empiezo con el melodrama de una prostituta de 1933, *La mujer del puerto*. Adaptada a la pantalla por el guionista Guz Águila (Antonio Guzmán Aguilera), a partir de la obra “Le port”, escrita por Guy de Maupassant, el drama *La mujer del puerto* cuenta la historia de Rosario (interpretada por Andrea Palma), una joven campesina originaria de Córdoba, Veracruz.

En la escena inicial de la película, Rosario entrega su cuerpo a su novio Víctor, después de un breve coqueteo en el campo. La secuencia inmediata muestra al padre de Rosario, don Antonio, quien es carpintero en una funeraria y quien también se encuentra enfermo y sin recursos para costear el tratamiento médico. Cuando Rosario pide ayuda al patrón de su padre para enfrentar las dificultades económicas, éste intenta violarla. No sin desesperación, Rosario busca el apoyo de Víctor, pero en su intento descubre la infidelidad de su novio. Al enterarse del engaño de Víctor, el padre de Rosario entabla una disputa con él. Durante la discusión, Víctor empuja a don Antonio y éste cae por las escaleras. A consecuencia de su comportamiento, calificado como transgresor, según las ideas de la comunidad, Rosario es culpada por la muerte súbita de su padre y juzgada como mujer caída. Después del entierro de su padre, Rosario se traslada a la populosa ciudad del puerto de Veracruz, donde comienza a trabajar como prostituta, atendiendo a la clientela de marineros que frecuentan el Salón Nicanor. Una noche, Rosario conoce a Alberto (interpretado por Domingo Soler) y tienen un idilio. A la mañana siguiente, después de hacer el amor, y tras una conversación, los amantes descubren que son hermanos. Angustiada, Rosario sale corriendo del burdel hacia el malecón; ahí decide suicidarse tirándose a las olas, escena que lleva la película a su trágico fin.

Percibida inicialmente como una obra controvertida por su tratamiento del incesto y de la promiscuidad sexual, la película gozó de éxito enorme tanto entre el público como de la crítica.<sup>5</sup> Siguiendo la línea de su predecesora *Santa* (1931), *La mujer del puerto* plantea una variedad de asuntos que revelan las inquietudes de la sociedad de la época, que estaba en vías de recuperación de la lucha armada y se empeñaba en alcanzar la modernización y la unidad nacional. El Estado buscaba unir un pueblo fragmentado bajo la bandera de la identidad nacional, la cual, como ha

---

5.- Para más información sobre los comentarios de la película, véase Eduardo de la Vega Alfaro, *Arcady Boytler: pioneros del cine sonoro*.

comentado Mara Fortes, “tenía un amplio funcionamiento, abarcando los registros de la cultura y el comportamiento social”.<sup>6</sup> La industria cinematográfica jugó un papel clave en este proceso, reconstruyendo mitos, discursos y símbolos de la nación en la pantalla.

No es insólito este interés en la figura de la prostituta como una consecuencia del crecimiento urbano sin precedentes que se desencadenó en los años posrevolucionarios; al contrario, la prostitución se convirtió en ese entonces en una preocupación de creciente importancia para el Estado. El gobierno intentaba imponer una moral específica a los hombres de las élites dominantes, valiéndose de nuevas medidas legislativas y punitivas, además de la regulación de la prostitución mediante el establecimiento de zonas de tolerancia y campañas para promover la higiene y la castidad moral, que tenían sus antecedentes en el Porfiriato (1876-1910). La regulación del comercio sexual fue un elemento importante de la agenda nacional en la época posrevolucionaria, ya que la prostitución fue percibida como una epidemia que perjudicaba el proceso de modernización, manchando la reputación internacional de México. Aunque el Estado y la Iglesia condenaban la prostitución en términos morales, también la consideraban un “mal necesario” para el funcionamiento de la sociedad. Como resultado, las prostitutas eran constantemente explotadas en la sociedad y en la pantalla grande, y *La mujer del puerto* sirve como ejemplo de esto.

La película está dividida en dos partes y la muerte está presente en ambas, pero de diferentes formas. En la primera parte, ambientada en la pequeña ciudad de Córdoba, Veracruz, Víctor, el amante de Rosario, empuja a don Antonio por las escaleras y le ocasiona la muerte. La escena siguiente a esta muerte prematura y horrorosa es el entierro. El cortejo fúnebre que Rosario acompaña sola, choca con el desfile del carnaval del pueblo, integrado por figuras enmascaradas y disfrazadas, y una banda de metales tocando la tradicional *Marcha de Zacatecas*. Por su propia cuenta, Rosario intenta mantener el respeto al cortejo de su padre, pero es inundada de confeti y serpentinas, y la solemnidad del luto queda abrumada por las exclamaciones de celebración de los parranderos. Elissa Rashkin observa que el ambiente carnavalesco se yuxtapone con el cortejo fúnebre para crear una escena mórbida e irracional que de cierta manera satiriza el dolor de Rosario y sus circunstancias difíciles. Cuando la muchedumbre se da cuenta de que han interrumpido el cortejo de don Antonio, se calla y se quita las máscaras en respeto silente, y se escucha una marcha fúnebre en la música del fondo. La escena, que

---

6.- Mara Fortes, “Between the Brothel and the Cinema: *La mujer del puerto*, Cosmopolitan Nationalism and the Mexican Chica Moderna”, p. 2.

acentúa la soledad de Rosario, establece un contraste entre los sonidos alegres y vibrantes del festejo colectivo.<sup>7</sup>

La música diegética aquí se articula en lo que Gorbman describe como “contrapunto”, donde la música contradice el estado de ánimo de lo que se comunica en la pantalla.<sup>8</sup> Aquí, la música ofrece una interpretación distinta al dolor y pena del entierro. El uso de la música de marcha para el cortejo podría de hecho corresponder al acto de abrazar a la muerte, pero la forma de morir de don Antonio no merece tal festividad. Los comportamientos sociales pronto se ponen en orden cuando la multitud se da cuenta de quién está siendo enterrado, y la música del desfile se reemplaza, como hemos dicho, por una marcha fúnebre.

La segunda sección de la película narra la nueva vida de Rosario como prostituta en la ciudad y puerto de Veracruz. Por su asociación con lo exótico, Veracruz alcanza un estatus mítico en el imaginario mexicano debido a su vida nocturna “tropical” y a la presencia de identidades afrocaribeñas.<sup>9</sup> Boytler capta el elemento de la diferencia inherente en el puerto al retratar las naves ancladas y la diversidad de los marineros en los malecones, que son observados por las prostitutas de la ciudad. Este sitio ejemplifica la circulación cosmopolita del comercio, la forma del intercambio comercial en el puerto o la prostitución.

La selección musical aquí sigue las estructuras de su precursora, *Santa*. En *Santa*, la mayoría de las interpretaciones musicales toman lugar en la ciudad e incluyen boleros, danzones y otra música de danza que refleja la cultura del burdel. Tal como *Santa*, *La mujer del puerto* posee una canción que sirve como tema musical para la banda sonora. El tema principal de la película, o tema-canción, es una melodía trágica que aparece en los créditos iniciales de la película y regresa en el traslado de Córdoba a Veracruz, sirviendo como un punto de transición sonoro clave para comunicar el cambio geográfico. En esta película, el compositor Manuel Esperón compuso o hizo el arreglo de la música diegética, que era concebida no sólo para proveer un ancla sonora adecuada, sino para proporcionar un ambiente musical que reflejara el contexto mexicano del periodo. Los talentos de Esperón se ejemplifican en la canción *Vendo placer*, una balada que toma una mirada introspectiva a la vida y mentalidad de la prostituta, en este caso Rosario. Alejándose de los boleros introducidos por Agustín Lara en *Santa*, Esperón compuso baladas, las cuales describe como ligeramente extranjeras, pero “al mismo

---

7.- Elissa Rashkin, “Amigas de todos, mujeres de nadie: las mujeres y el cine en el estado de Veracruz”, Elissa Rashkin y Norma Esther García Meza (eds.), *Escenarios de la cultura y la comunicación en México. De la memoria al devenir cultural*, p. 196.

8.- Claudia Gorbman, “Narrative Film Music”, *Yale French Studies*, p. 189.

9.- Sergio De la Mora, *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, p. 185.

tiempo muy mexicanas”.<sup>10</sup> Compuesta por Esperón, junto con Manuel López Méndez, la canción describe las caras anónimas de los marineros que gozan de los servicios de Rosario, quien se vende por dinero: “Vendo placer / a los hombres que vienen del mar / y se marchan al amanecer / ¿para qué yo he de amar?” La soprano rusa Lina Boytler, esposa de Arcady Boytler, interpreta la canción melancólica desde una ventana abierta mientras Rosario, ataviada en su vestido negro, vagabundea por la calle en camino al Salón Nicanor. Después de una breve escena de transición en el puerto, la interpretación de esta canción sirve como una introducción sombría a la nueva vida de Rosario como prostituta. En esta escena, en primer lugar, un borracho se acerca a Rosario y ella lo rechaza con asco. Otro hombre, quien enciende el cigarro de ella con algo de compasión, la enfrenta al comenzar la canción. Durante la canción, imágenes de Rosario se intercalan con primeros planos de los pies de hombres en marcha, y se superponen a la imagen de Rosario posada contra la farola. Es una técnica surrealista y sobria de retratar los numerosos hombres con los cuales ha estado a partir de convertirse en prostituta.<sup>11</sup>



Rosario durante la canción *Vendo placer*. Captura de imagen de la película *La mujer del puerto* (1933, dirigida por Arcady Boytler).

En contraste con la escena del cortejo fúnebre, no hay música diegética que acompañe la muerte de Rosario, sino una banda sonora exuberante escrita por el compositor Max Urban. El suicidio de Rosario es la escena más melodramática de la película y la música lo refleja, ilustrando el con-

---

10.- Ofelia Salgado, “Por fortuna, estamos volviendo a la buena música mexicana: Esperón”, *Sol de México*, p. 1.

11.- Para más información sobre música en *La mujer del puerto*, véase Jacqueline Avila, “Arcady Boytler: *La mujer del puerto* (1934)”, en *Clásicos de cine mexicano*, de próxima aparición.

cepto de Gorbman de “implicación mutua”.<sup>12</sup> A partir de la canción-tema, Urban arregla un corto pasaje que yuxtapone los sollozos de Rosario y los gritos de Alberto pronunciando el nombre de la infortunada, creando una textura sonora sombría. Eso sucede después de que Rosario y Alberto se han dado cuenta de lo sucedido, y ella se echa a correr saliendo del Salón Nicanor, para deambular por los rompeolas de la bahía. Alberto la sigue, llamándola con desesperación. Mientras Rosario se acerca al agua, sus sollozos se tornan más angustiados.

Cuando voltea a la cámara, se escucha el tema-canción pianísimo, con los instrumentos de cuerda entre sus gritos. Mientras Rosario queda de pie al borde de las rocas, la banda sonora alcanza su clímax, enfatizado con un crescendo a un volumen fuerte. Líneas descendientes repetitivas entre los instrumentos de cuerda y los instrumentos de metal elevan el momento y magnifican el descenso eventual de Rosario al agua. El espectador no ve el salto de Rosario al océano, pero deducimos su suicidio por la imagen de su rebozo mientras Alberto lo abraza y se arrodilla, conduciendo la película abruptamente a su final.



Rosario a punto de suicidarse. Captura de imagen de la película *La mujer del puerto* (1934, dirigida por Arcady Boytler).

No se nos ofrece ninguna idea de lo que suceda con Alberto después del suicidio de Rosario, a pesar de que es él la otra mitad de esta transgresión moral. Sólo estamos conscientes del fin trágico de Rosario y de su vida truncada por sentimientos de culpa, dolor e, imaginamos, arrepentimiento. El final abrupto y brusco, en el cual incluso el tema melancólico es cortado antes de su cadencia final, proporciona un fin acorde a la historia de Rosario, insinuando que el incesto era la última indiscreción que podría soportar. Su muerte por ahogamiento enfatiza la ubicación

12.- Claudia Gorbman, *op. cit.*, p. 189.



geográfica de una ciudad puerto (para una filmación estratégica, si alguien se va a suicidar cerca de una gran cantidad de agua, hay que usar esta agua), pero también comunica una interpretación religiosa. En el Antiguo Testamento, el agua es asociada con eventos de salvación, en particular el rito del bautizo. Sin embargo, el agua también está ligada a la destrucción y a la muerte, como evidencian las historias de Noé y el diluvio y la separación del Mar Rojo. En su ensayo sobre el sacramento del bautizo, Owen Vyner observa que el “agua se convirtió en un instrumento de juicio a través del cual Dios destruyó el mundo pecaminoso”.<sup>13</sup> Rosario se convierte en un vehículo del juicio contra la sociedad, tanto en la pantalla como fuera de ella, y en algún sentido nunca es perdonada por sus pecados (dejando a Alberto fuera de la ecuación). Durante los años treinta, la prostituta cinematográfica se muere; éste es el fin “lógico y esperado” de su estilo de vida, cuestionable a los ojos de la sociedad, y que hacía eco en la Iglesia y en el Estado, quienes buscaron controlar su existencia paradójica.

### ***Janitzio* y la muerte tradicional**

Otro género cinematográfico prominente de esta época es el filme indigenista, que proveía una visión estilizada y pulida de la población indígena de México. Basándose en las ideologías de integración difundidas a través de los antropólogos Manuel Gamio y Alfonso Caso, entre otras fuentes, la meta específica de este género era presentar las comunidades indígenas a un público mestizo moderno que, en aquel momento, buscaba cualquier elemento de herencia indígena que pudiera llamar suyo. Sin embargo, como argumenté en otro momento, las representaciones de las comunidades y las narrativas comunicaron mensajes contradictorios: las películas no promovían plenamente ni negaban los protocolos integracionistas a través de la construcción cinematográfica de las culturas indígenas. Dentro de estas representaciones, la banda sonora desempeñó un papel imperativo al proveer no sólo cambios adecuados de atmósfera, sino también el retrato sonoro de elementos específicos de la presumida experiencia indígena, incluyendo la muerte.

*Janitzio* relata la historia de una pareja de amantes desventurados, el pescador Zirahuén (interpretado por Emilio Fernández) y su prometida Eréndira (interpretada por María Teresa Orozco). Ellos sufren las consecuencias de una supuesta tradición purépecha: en la isla de Janitzio, si una indígena tiene relaciones sexuales con un fuereño, esta mujer

---

13.- Owen Vyner, “The Sacrament of Baptism as a Participation in the Death of Christ”, *Homiletic and Pastoral Review*.

será considerada impura. Dado que la impureza no se toleraba, tanto ella como su amante serían castigados con la muerte y sus cuerpos tirados al lago de Pátzcuaro. El romance de Zirahuén y Eréndira se acorta cuando un hombre de negocios corrupto, Manuel Moreno (interpretado por Gilberto González), se apodera del mercado de pescado y compra la pesca por menos de lo que lo vende. Cuando Zirahuén lo enfrenta, ellos pelean; Zirahuén es detenido y queda preso. Eréndira se entrega al fuereño para conseguir la liberación de su amado. Cuando Zirahuén sale libre, mata a Moreno y se aparta de Eréndira. Aunque al final Zirahuén la acepta nuevamente, el pueblo no la disculpa y los habitantes la matan a pedradas cumpliendo la tradición. Zirahuén, destrozado, se mete al lago cargando el cuerpo de Eréndira hasta que los dos desaparecen. Así llega el trágico final.



Los amantes de Janitzio: Eréndira (María Teresa Orozco) y Zirahuén (Emilio Fernández). Captura de imagen de la película *Janitzio* (1934, dirigida por Carlos Navarro).

Como *La mujer del puerto*, *Janitzio* posee una protagonista juzgada de mala manera por la sociedad, porque sus acciones contradicen el sistema dominante de creencias, razón por la cual debe de morir. También, como en *La mujer del puerto*, en *Janitzio* la música es fundamental en la presentación del ambiente, la acción y la muerte. Abarcando la época muda y la época sonora, *Janitzio* depende predominantemente de la música para impulsar la narrativa y proporcionar señales ambientales y emocionales adecuadas al espectador. La banda sonora toma el lugar de los diálogos limitados, y por consecuencia, funciona como la partitura del cine silente.

Aunque despliega varios ejemplos musicales, el tema principal mantiene la mayor importancia y es la más articulada. En vez de citar la música regional, el compositor Francisco Domínguez introduce el tema

de la película basado en una escala A menor pentatónica descendiente en los créditos de apertura. Este tema se convierte en una fuente importante de sonido a lo largo de la película, ya que hay poco diálogo y aparece en varias escenas, o bien, concretizando la presencia de la injusticia o presagiando la tragedia que finalmente conduce a la muerte.<sup>14</sup>

*Janitzio* es una película obsesionada con las supuestas leyes de la comunidad indígena, aparentemente vigentes desde antes de la Conquista. Además de la ley estricta acerca de la conducta sexual de las mujeres indígenas de la isla, existe otra que indica que sólo los habitantes de Janitzio pueden pescar en el lago de Pátzcuaro: las aguas no están abiertas a “fuereños”. Cuando pescadores de una comunidad vecina intentan lanzar sus redes en el agua, los pescadores purépechas se meten rápidamente a sus barcos, una acción reforzada musicalmente por líneas triples ascendentes en los metales bajos, funcionando como un llamado a las armas. Mientras Zirahuén se zambulle en el agua con una navaja, el tema principal entra articulado por la orquesta entera, repitiéndose varias veces antes de que las frases repetitivas y disonantes reemplacen el tema para aumentar la lucha entre Zirahuén y el otro pescador, presagiando la tragedia, es decir, una muerte. Después de que los dos hombres desaparecen debajo del agua, el cuerpo del otro pescador flota boca abajo hasta la superficie, con una articulación declamatoria final del tema, puntuado por los metales, proporcionando una sensación de desenlace obscuro.

Esta escena en particular retrata a Zirahuén como un ciudadano recto de la comunidad y como el héroe de la historia. Además, muestra a los purépechas como una comunidad inflexiblemente tradicionalista, perpetuando leyes que han estado vigentes desde antes de la Conquista, insinuando que la sociedad no quiere ni puede cambiar.

“La ley exige la pureza de nuestras mujeres”: esta ley particularmente estricta, misógina y profundamente religiosa es la que condena a muerte a Eréndira. En la película, los purépechas son altamente territoriales: no toleran intromisión ni con la pesca en su lago ni con sus mujeres. Son retratados como una comunidad conservadora, que se apega a las leyes y tradiciones primordiales, pero también comunicando su piedad y su creencia en el catolicismo. Escenas de oración enfrente de la iglesia, con personajes santiguándose, subrayan notoriamente esta devoción. La muerte de Eréndira también sirve de ejemplo.

Después de matar a Moreno, Zirahuén y Eréndira se mudan a Tzint-

---

14.- En su trabajo sobre la música mexicana moderna, Leonora Saavedra describe cómo los compositores evocaban el *topos* del indígena en sus obras. Durante las décadas de los veinte y de los treinta, compositores como Carlos Chávez y Manuel M. Ponce adoptaron los signos que la música del arte occidental desarrolló para evocar al Otro exotizado para representar al indígena. Saavedra afirma que el uso del paradigma pentatónico es un ejemplo de cuando un sistema europeo de valores se aplica para representar a otras culturas. Véase Leonora Saavedra, *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*, p. 237.

zuntzan, para esconderse del resto de la comunidad, que busca matarla por haberlos avergonzado. Un día, mientras Zirahuén pesca, es enfrentado por pescadores fuereños y resulta apuñalado. Mientras se recupera en Janitzio, Eréndira lo espera con ansia. El destino de Eréndira se sella cuando va a Janitzio en busca de Zirahuén y es vista. Se corre la voz en toda la isla y los habitantes rápidamente recogen piedras y antorchas para evitar su huida y capturarla.

Aquí la banda sonora amplifica esta secuencia, escasa de diálogos, al subrayar sonoramente el orden de los eventos, utilizando técnicas narrativas específicas para intensificar los momentos dramáticos ocurridos en la pantalla. Aquí, Domínguez emplea el tema libremente para presagiar la tragedia, pero también recicla el segmento de la “llamada a las armas”, triple ascendiente de la escena previa, esta vez haciendo eco de esa llamada de los habitantes contra Eréndira. Después de que Eréndira es apedreada hasta morir, a pesar de las súplicas de Zirahuén frente a una cruz, el tema se reemplaza por música coral, en el estilo de un lamento con dos clarinetes tocando una melodía en líneas paralelas parecidas a un son (reminiscentes hasta cierto punto de una pirecua), mientras Zirahuén carga el cuerpo de Eréndira hacia el agua y conduce la película a su final.



La muerte de Eréndira. Captura de imagen de la película *Janitzio* (1934, dirigida por Carlos Navarro).

Lo que se presenta aquí es una secuencia musical extendida con señales contrastantes que lleva al lamentable deceso de Eréndira. Cuando Zirahuén carga a Eréndira rumbo al agua, está cumpliendo con los requisitos de dos sistemas de creencias: el católico y el purépecha. El castigo de Eréndira (lapidación) es una fuerte reminiscencia de un pasaje del Antiguo Testamento (en el Deuteronomio) que indica que una mujer debe de ser apedreada si se acuesta con un hombre que no es su esposo.<sup>15</sup> Su

15.- Deuteronomio 22: 23-24 dice: “Si dentro de la ciudad un hombre llega a una doncella que está prometida y

inmersión en el agua a continuación también satisface las exigencias de los dos sistemas de creencia. Las dos tradiciones se yuxtaponen musicalmente por medio de un claro retrato aural de un coro de iglesia, integrado con un toque de música popular y regional (no es una cita directa de una canción, pero es basado en modelos musicales de la zona). Esto implica una expectativa *universal* sobre cómo las mujeres deben comportarse en la sociedad: transgresiones morales cometidas por las mujeres no serán toleradas y deben ser castigadas en cualquier sistema de creencia.

## Conclusión

Las musicalizaciones cinematográficas de las muertes hacen un bosquejo del drama y del infortunio de los personajes femeninos que están al margen de la sociedad mexicana moderna, o más bien, fuera del *statu quo*. Aunque las dos películas que he comentado son de géneros diferentes y se enfocan en comunidades y contextos distintos, hay semejanzas entre ellas: el énfasis en mujeres actuando fuera de las normas sociales esperadas, sus muertes cerca del agua y las connotaciones religiosas, así como la acentuación musical en los eventos dramáticos. Las mujeres, en las dos películas, son forzadas a entrar en circunstancias que comprometen sus posiciones en sus sociedades y finalmente son castigadas por esto. Las dos películas también utilizan la música de manera semejante, al operar con un material temático principal, que posee un peso simbólico significativo para la narrativa del film. *La mujer del puerto* y *Janitzio* inauguraron nuevas tendencias en la industria cinematográfica que se repetían, se re-interpretaban y se re-inventaban en la pantalla nacional. El enfoque en una mujer que actúa fuera de la ideología moral y de las expectativas sociales, las consecuencias de tal acción y cómo se musicalizaba, reaparecen a lo largo de los años treinta y hasta en comienzos de los años cuarenta en varias películas. El final siempre era la muerte. La muerte cinematográfica para las mujeres se alejaba de la interpretación satírica de la muerte en las artes visuales y en la cultura popular, perpetuando un significado que desplegaba las creencias volátiles contemporáneas que estructuraron la identidad nacionalista con la música amplificando estos significados.

## Bibliografía

AVILA, Jacqueline. “Acardy Boytler: *La mujer del puerto* (1934),” Clásicamente tiene relaciones con ella, deberá sacar los dos a la puerta de la ciudad y allí apedrearlos hasta la muerte”. En la Biblia, la lapidación es un castigo estándar para cualquier infracción considerada grave.

- cos del cine mexicano. Vervuert, Frankfurt, 2014.
- \_\_\_\_\_. Los sonidos del cine: Cinematic Music in Mexican Film, 1930-1950. Discurso de Ph.D., University of California, Riverside, 2011.
- BOYTLER, Arcady. *La mujer del puerto*. Eurinda Films, México, 1934.
- DE LA MORA, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. University of Texas Press, Austin, 2007.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Trillas, México, DF, 1987.
- FORTES, Mara (2008): “Between the Brothel and the Cinema: *La mujer del puerto*, Cosmopolitan Nationalism and the Mexican Chica Moderna”. [Ensayo no publicado]
- GORBMAN, Claudia. “Narrative Film Music”, *Yale French Studies*. Núm. 60, Cinema/Sound, 1980, pp. 183-203.
- NAVARRO, Carlos. *Janitzio*. Compañía Cinematográfica Mexicana, México, 1934.
- NOBLE, Andrea. *Mexican National Cinema*. Routledge, Londres/Nueva York, 2005.
- RASHKIN, Elissa. “Amigas de todos, mujeres de nadie: las mujeres y el cine en el estado de Veracruz”, Elissa Rashkin y Norma Esther García Meza (eds.), *Escenarios de la cultura y la comunicación en México. De la memoria al devenir cultural*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2012, pp. 195-228.
- SAAVEDRA, Leonora. *Of Selves of Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*. Discurso de Ph.D., University of Pittsburgh, 2000.
- SALGADO, Ofelia. “Por fortuna, estamos volviendo a la buena música mexicana: Esperón”, *Sol de México*. Año XXII, núm. 7622, sección de Espectáculos, México, 22 de diciembre de 1986, pp. 1, 8.
- VYNER, Owen. “The Sacrament of Baptism as a Participation in the Death of Christ”, *Homiletic and Pastoral Review*. 10 de abril de 2011, consultado el 10 de octubre de 2014, disponible en: <http://www.hprweb.com/2011/04/the-sacrament-of-baptism-as-a-participation-in-the-death-of-christ/>.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la. *Arcady Boytler: pioneros del cine sonoro*. Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas, México, DF, 1992.