



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Facultad de Letras



Identidades y discursos en el *Cine de oro* mexicano

Tesis que para obtener la Maestría en *Estudios del Discurso* sustenta:

Francisco Raúl Casamadrid Pérez

Asesor:

Dr. en Literatura Mexicana Raúl Eduardo González

Morelia, Michoacán

Mayo de 2015

ÍNDICE

Identidades y discursos en el *Cine de oro* mexicano (Análisis discursivo de diez películas mexicanas: 1946-1955)

ÍNDICE.....	2
RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO UNO: El <i>Cine de oro</i> mexicano.....	10
A) Sus personajes.....	13
B) Sus salas.....	21
C) Sus temas.....	28
 CAPÍTULO DOS: El discurso cinematográfico y la mexicanidad.....	 38
A) El recorrido del <i>otro</i> hacía <i>mí mismo</i>	42
1- El <i>suavecito</i> y el <i>pelotari</i>	43
2- El <i>lumpen</i> , la belleza y Peralvillo.....	44
3- Sagas, trilogías y géneros mexicanizados.....	47
4- El extraño experimento del profesor Emilio Maillé.....	49

B) De la <i>literaturidad</i> a la <i>cinematograficidad</i>	57
C) El espejo humeante del imaginario intersubjetivo.....	64
1- Barthes canta a José Alfredo.....	66
2- Althusser baila con <i>Vitola</i>	68
3- Foucault recita “El brindis del bohemio”.....	70
D) La ficcionalidad: el ser y el dejar de ser.....	75
1- Ficcionalidad y nacionalismo en el lenguaje.....	76
2- Gennete: intertextualidad, economía y ficción.....	78
3- Hutcheon y Lotman: texto, parodia y surrealidad.....	82
4- Retórica, estilística y mexicanidad.....	89
E) Cine e ideología: con la “X” en la frente.....	94
1- La <i>vida</i> del cine mexicano de la <i>Época de oro</i>	96
2- El <i>valor</i> de la época dorada del cine mexicano.....	100
3- Nueva crítica, estudios culturales y cine.....	105
4- Posmodernidad y paratextualidad en Ismael Rodríguez.....	111
5- Penetración cultural y estudios culturales latinoamericanos.....	116

CAPÍTULO TRES: Lo verosímil como signo cinematográfico

Análisis sociolingüístico en diálogos del <i>Cine de oro</i> (1948-1954).....	125
---	-----

A) El melodrama arrabalero: <i>El Suavecito</i>	129
B) La comedia urbana: <i>El Portero</i>	131
C) La tragedia urbana: <i>Los Fernández de Peralvillo</i>	136
D) El relajo posmoderno: <i>Calabacitas Tiernas (que bonitas piernas)</i> ...	139

E) La tragedia rural: <i>Pueblerina</i>	144
F) El drama cabaretero: <i>Aventurera</i>	146
G) El suburbio surreal: <i>La ilusión viaja en tranvía</i>	149
H) La ciudad anquilosada: <i>Salón de belleza</i>	153
I) La comedia ranchera: <i>Dos tipos de cuidado</i>	160
J) El drama citadino. <i>La noche avanza</i>	163

CAPÍTULO CUATRO:

El Cine de oro y sus prototipos de mexicanidad	166
Esteretipos y architextualidad “a la mexicana”	171
Cine mexicano: vida, amor y muerte.....	174
El cine con la música por dentro.....	178
Poética del movimiento: el baile y la música.....	187
A) Vida cotidiana: semiótica, realidad y discursividad:	
la multimodalidad en la <i>Época de oro</i>	197
B) El discurso <i>pueblerino</i> en la cinematografía	
de Emilio <i>El Indio</i> Fernández.....	207
C) Intertextualidad y <i>música de oro</i>	220
1- Charros transtextuales.....	223
2- Boleros inmortales.....	230
3- Rumba sicalíptica.....	241
D) México, el mundo y la edad dorada	249

CONCLUSIONES:

El <i>(a)dorado</i> cine mexicano y su identidad discursiva.....	256
--	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	260
-------------------	-----

FILMOGRAFÍA.....	287
------------------	-----

RESUMEN

El análisis discursivo de diez películas mexicanas (1948-1954) plantea el problema de si existe una influencia recíproca entre el discurso y los personajes que presenta la cinematografía áurea clásica del cine nacional y el mexicano como ser social inserto en su comunidad, pendiente de su identidad y adscrito a la ideología nacionalista de mediados del siglo XX y principios del XXI. Se trata, por un lado, de comprender la influencia del cine en la conformación idealizada de la personalidad del mexicano actual y, de analizar la interacción e influencia que los propios arquetipos sociales (considerados como imágenes con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo) ejercen en la representación que de ellos hace la cinematografía. Se intenta, establecer la delimitación y características de las películas emblemáticas de la *Época de oro* del cine mexicano, su temática general, y cómo su producción hace patente el marcado interés de sus realizadores por abordar, de manera costumbrista, el tema de la identidad mexicana, así como la problemática y desarrollo de sus relaciones sociales.

PALABRAS CLAVE: Cine de Oro mexicano. Discurso, Identidad.

ABSTRACT

The discursive analysis of ten Mexican movies (1948-1954) planted the question whether there is interaction between words and characters. Posing golden classic national cinema cinematography and Mexican social identity, insert in the community, pending his nationalist ideology attached to the mid-twentieth century and early twenty-first. It is, on the one hand, to understand the influence of cinema in the idealized shaping the personality of the mexicans. Try to analyze the interaction and influence that proper social archetypes (considered as images symbolic value and part of the unconscious collective) engaged in the representation of them. Try to establish the delimitation and characteristics of the iconic films of the of mexican *cine de oro*. In general, the theme is how their production makes clear the strong interest of its directors to be addressed, of manners way, the question of identity Mexican, and the problems and development of their social relationships.

KEYWORDS: Mexican *cine de oro*. Speech, Identity.

INTRODUCCIÓN

El análisis discursivo de diez películas mexicanas (1948-1954) plantea el problema de si existe una influencia recíproca entre el discurso y los personajes que presenta la cinematografía áurea clásica del cine nacional y el mexicano como ser social inserto en su comunidad, pendiente de su identidad y adscrito a la ideología nacionalista de mediados del siglo XX y principios del XXI.

Se trata, por un lado, de comprender la influencia del cine en la conformación idealizada de la personalidad del mexicano actual y, por el otro, de analizar la interacción e influencia que los propios arquetipos sociales (considerados como imágenes con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo) ejercen en la representación que de ellos hace la cinematografía.

Se intenta, también, establecer la delimitación y características de las películas emblemáticas de la *Época de oro* del cine mexicano, su temática general, y cómo su producción hace patente el marcado interés de sus realizadores por abordar, de manera costumbrista, el tema de la identidad mexicana, así como la problemática y desarrollo de sus relaciones sociales.

Demostrar, pues, la existencia de una interacción activa entre los personajes y argumentos que aparecen en esta cinematografía y sus tipos sociales; y también, la idiosincrasia que se desarrolla y patentiza a lo largo de las recientes décadas, y su redundancia en las características que forman parte de una personalidad idealizada y estereotipada (esto es: como una idea comúnmente aceptada y con carácter inmutable) en el imaginario de la población del país.

Para ello es posible partir de la obra teórica de investigadores filósofos, sociólogos, antropólogos, músicos, psicólogos, lingüistas, literatos y creadores

artísticos que han abordado los temas del discurso cinematográfico y las identidades del ser mexicano, desde mediados del siglo pasado y hasta nuestros días. Destacan los siguientes aspectos:

- a) La tipología prototípica de los personajes cinematográficos en el cine mexicano entre 1948 y 1954.
- b) La identificación de los temas característicos en la filmografía emblemática de la época.
- c) Las características de dichas películas y los planteamientos que representan.
- d) El abordaje del tema de la identidad al interior de dichos filmes.
- e) El análisis de las historias desarrolladas en función de la intencionalidad por plasmar los paradigmas identitarios del ser del mexicano.
- f) La concreción del tema de la identidad y su construcción discursiva dentro de los personajes que se definen en estas historias, su personalidad y su interacción con la realidad del ser del mexicano actual.
- g) La caracterización de la intensa intertextualidad entre los argumentos y la música que los acompaña dentro de las películas.

La última conexión reviste una gran importancia, pues la música que se escucha a lo largo de la gran mayoría de los filmes de la época e influye, de manera significativa, en la temática y en la relación interactiva que permea entre los personajes. Además, la música impacta especialmente en el receptor del filme, en el público: este es el caso de los boleros, sones, tangos, blues, cumbias, rumbas y muchos géneros musicales más que surgen y se popularizan en el medio cinematográfico para permanecer, decididamente, dentro de la memoria colectiva de la sociedad.

Este estudio se basa en una bibliografía que incluye los temas del cine, la música, la cinematografía y los textos que tocan el tema del discurso, las identidades y la mexicanidad en el imaginario social y colectivo; se apoya en los

estudios culturales latinoamericanos y, en su análisis, cuenta con el respaldo que brinda la semiótica y con las herramientas que aportan la deconstrucción y los estudios del discurso.

Recorre materiales y fuentes asequibles, obedece a la conveniencia de contemplar a una variedad de autores paradigmática y al intento de conjugar diversos géneros que van de la comedia al drama, del género de rumberas al de los charros cantores, del melodrama urbano al musical y de la comedia rural al trágico drama arrabalero.

CAPÍTULO UNO

El *Cine de oro* mexicano

Para adentrarse en la *Época de oro* del cine mexicano existen, afortunadamente, materiales y fuentes asequibles; películas, documentos, artículos y textos críticos que se refieren a la cinematografía mexicana, a su música y a los temas de identidad y nacionalismo. Aunque, por un lado, es cierto que los textos y ensayos críticos y de análisis sobre las películas mexicanas publicados en la época de su estreno no resultan vastos ni demasiado profundos –ya que se centraban más bien en sus actores, sus autores y en la diversidad de temas que sus argumentos tocaban–, por otro lado, también lo es el hecho de que la presencia de estas producciones permanece latente y es punto de referencia en el tejido del imaginario social. Recientemente, hay que anotar, se multiplican los estudios analíticos del fenómeno cinematográfico mexicano en general, y del correspondiente a la *Época de oro*, en particular: académicos de prestigio, intelectuales y los propios creadores fílmicos muestran, día a día, un interés creciente en las producciones cinematográficas de antaño.

Parece, sin embargo, que el cine mexicano ha sido siempre considerado una industria más que un escaparate ideológico; hay que tomar en cuenta, empero, que su impacto económico (muy fuerte y positivo durante la *Época de oro*) resulta mínimo comparado con el del peso de su influencia cultural en la sociedad. La sólida presencia de aquellas cintas en el público se manifiesta con fuerza gracias al contacto directo –en un primer momento, antaño– de las familias con sus temas y artistas favoritos en las salas de cine; y –posteriormente, ahora– con la repetición continua de estas películas en la televisión, su exhibición en los circuitos de cine de arte, su venta (en formato DVD, en establecimientos de todo tipo) y la literatura crítica que con cierta frecuencia –creciente, a últimas fechas– aparece en las librerías y a través variados medios masivos.

Resulta interesante, entretenido, e incluso, hasta divertido –por los recuerdos que entraña, la puntualidad de sus argumentos, la melancolía de sus canciones, así como por la nostalgia que despiertan sus paisajes (campesinos o urbanos)– revisar y volver la mirada atrás hacia estas películas, sus tramas, sus temas, su música, sus salas de exhibición (los “cines”), los personajes encarnados por una multitud de actrices y actores icónicos y todas las sensaciones que implica adentrarse en la *Época de oro*.

No hay un mexicano que no conozca y sea capaz de diferenciar entre el género de los *charros cantores* y el de las *rumberas*; que no distinga una película de la *Revolución* al contrastarla con un *melodrama arrabalero*, con una *comedia urbana* o con una cinta de *luchadores enmascarados y ficheras*. Además, el factor musical ha sido importantísimo: todas las melodías que aparecieron en aquellos filmes se continúan escuchando, en una cuota diaria, dentro de la programación radiofónica de las emisoras a lo largo y ancho del país. La televisión y los centros nocturnos, por supuesto, también las difunden. Miles y miles de músicos y trovadores, mariachis y tríos, en todo el territorio del país, las entonan continuamente en todo tipo de establecimientos. Las canciones que acompañaron a estas películas forman parte, de hecho, del cancionero popular; y en sus variadas interpretaciones se pueden encontrar, al igual que aquellas películas de antaño, a la mano de cualquiera que navegue por las redes digitales de la Internet, o que pasee por los mercados y tianguis que abundan en cualquier ciudad.

La llamada *Época de oro del Cine Mexicano* contó con cientos de realizaciones. A partir de diez filmes rodados entre 1948 y 1954, característicos de su género, con variadas temáticas, producidos por directores emblemáticos de su época y que contienen canciones relacionadas intertextualmente con la trama del propio film, se establece un *corpus* que permite ubicar, en un tiempo y en un espacio, una muestra significativa del modo de hacer cine en aquella época: sus temas, sus argumentos, sus ideologías, sus canciones, sus actores, sus realizadores y su construcción cinematográfica. A partir de esta proyección materializada en una obra, en un aparato que funciona como un dispositivo

discursivo, es posible incidir e indagar en los arquetipos ideológicos que permean las características particulares que –desde la exhibición primera de estos filmes, a mediados del siglo pasado, y hasta nuestros días– dan forma y sustento a la identidad del mexicano. Los filmes que para su análisis constituyen este corpus son:

Pueblerina (1948), de Emilio el Indio Fernández;
Calabacitas tiernas (1948), de Gilberto Martínez Solares;
Aventurera (1949), de Alberto Gout;
El portero (1949), de Miguel M. Delgado;
El Suavecito (1950), de Fernando Méndez;
Salón de belleza (1951), de José Díaz Morales;
Dos tipos de cuidado (1952), de Ismael Rodríguez;
La noche avanza (1952), de Roberto Gavaldón;
La ilusión viaja en tranvía (1953), de Luis Buñuel, y
Los Fernández de Peralvillo (1954), de Alejandro Galindo.

Esta selección obedece a la conveniencia de contemplar a una variedad de autores paradigmática; se trata de realizadores de reconocida calidad que rodaron durante la parte medular de mediados del siglo pasado (1948-1954); también obedece al intento de conjugar diversos géneros que van de la comedia al drama, del género de rumberas al de los charros cantores, del melodrama urbano al musical y de la comedia rural al trágico drama arrabalero. Los autores incluidos gozaron de una bien ganada fama, y no es exagerado apuntar que, entre todos, participaron en casi mil películas, trabajando en ellas desde extras hasta productores, pasando, entre otros oficios, por guionistas, fotógrafos, sonidistas, editores, actores, musicalizadores, maquillistas, adaptadores y, por supuesto, directores.

A) Sus personajes

Se sabe que en todas las clasificaciones y taxonomías existen, siempre, elementos arbitrarios; son los conocedores quienes localizan a qué época, concretamente, se le denomina como la de *Oro del Cine Mexicano*. A este respecto, en su obra *Más de cien años del cine mexicano*, Maximiliano Maza nos ilustra al señalar que se trata de una época que corresponde a los filmes producidos y exhibidos entre los años de 1936 y 1957:

Con el estreno de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes el cine mexicano inició su *Época de oro*. En esos años, la conjunción perfecta de una industria pujante, excelentes realizadores y un soberbio cuadro de estrellas permitió la producción de un cine de gran calidad y éxito comercial. Prueba de ello es que más de la mitad de las seleccionadas entre las cien mejores películas del cine mexicano corresponden a aquellos años dorados.¹ En 1957, con la trágica muerte de Pedro Infante, el cine mexicano culminó su mejor etapa e inició una larga crisis que perdura hasta nuestros días (Maza, 1996: *Clásicos de la Época de oro* [1936-1957] § 1).

El autor también aclara que: “nuestra cultura televisiva nos ha condicionado a considerar cualquier película mexicana en blanco y negro como perteneciente a la *Época de oro*”. Y luego añade: “siendo puristas, los verdaderos ‘años dorados’ corresponderían a los coincidentes con la Segunda Guerra Mundial [1939-1945]”; sin embargo, lo cierto es que tiempo antes de que iniciara esta conflagración, el cine mexicano “ya había alcanzado un gran nivel técnico y artístico y tenía un

¹ Maza se refiere a la famosa selección que realizaran 25 especialistas para la revista *Somos*, en julio de 1994.

mercado bien establecido, tanto dentro como fuera del país” (Maza, 1996: *Allá en el racho grande* § 3). La contienda bélica, en efecto, incrementó la producción y expandió el mercado. Antes, entre 1917 y 1920, se había ya dado, en México, una primera época dorada del cine.

El inicio de este auge de filmes silentes mexicanos coincidió, curiosamente, con los años en que se liberaba la Primera Guerra Mundial. Hay que recordar que el primer conflicto bélico que llegó a las pantallas fue, precisamente, el de la Revolución Mexicana, y que su explosión, durante 1910, coincidió con la llegada de los primeros cinematógrafos al país. Este invento –el cual recién había aparecido en el mundo hacia finales del siglo XIX– documentó la epopeya mexicana y llevó la imagen de los revolucionarios y de sus soldaderas al interior del país y alrededor del mundo.

Para cuando estallaron, tanto la primera conflagración mundial como la Revolución Rusa, ya existían en México cineastas bien establecidos, como el ingeniero Salvador Toscano, Guillermo Becerril, los hermanos Alba, los hermanos Stahl, Enrique Rosas y Jesús H. Abitia. Además, las salas para la exhibición de estas “vistas” (que en realidad eran una variedad de cortos documentales con escasos minutos de duración) proliferaron por diversas ciudades, no sólo en la capital, sino al interior, también, de todo el país; así lo menciona Ana Eloísa Álvarez en su estudio *El cine mexicano: más de 100 años de ídolos* (Álvarez Covarrubias, 2012: § 9-12).

Meza refiere, luego, que “los materiales con que se fabricaban las películas y el equipo de cine se consideraban importantes para la fabricación de armamento”, por lo tanto, elementos como la celulosa se racionaron en los Estados Unidos. Asimismo, apunta que “el cine europeo sufría porque la guerra se desarrollaba en su terreno”. Otro factor importante resulta del hecho de que, debido al hundimiento de sus barcos petroleros, México declarara, el 22 de mayo de 1942, la guerra a las potencias del Eje: Alemania, Italia y Japón. Aunque otros países de habla hispana, como España y Argentina, “poseían ya un lugar dentro del cine de habla hispana”, lo cierto es que el hecho de que durante el conflicto

armado permanecieran neutrales (y más, pues inclusive manifestaron cierta simpatía hacia la causa de Alemania e Italia) favoreció a la industria cinematográfica mexicana, la cual “nunca tuvo problemas para obtener el suministro básico de película virgen, dinero para la producción y refacciones necesarias para el equipo” (Maza, 1996: *Los años dorados de la Época de oro* § 5). Al respecto, Juan Leyva, en su estudio sobre la radio en el México de mediados del siglo XX, añade: “la gran elevación de la producción cinematográfica se debió a factores circunstanciales: exención de impuestos y facilidades para importar materiales y equipo, y un amplio mercado disponible” (Leyva, 1992: 43).

La escasa producción cinematográfica europea y la marcada tendencia del cine norteamericano hacia los temas relativos a la guerra en que se debatían, benefició, sin duda, al cine mexicano. Además, el apoyo norteamericano de los grandes estudios cinematográficos norteamericanos hacia las productoras mexicanas, durante la época de pos-guerra, brindó un auge nunca antes visto al cine nacional. Este crecimiento favoreció –señala Emilio García Riera– “el surgimiento de una nueva generación de directores [y] la consolidación de un auténtico cuadro de estrellas nacionales [que] serían las figuras principales de un *star system* sin precedentes en la historia del cine en español” (García Riera, 1986: 125).

En efecto, tal como señala Maza, durante aquellos años “el cine mexicano abordó más temas y géneros que en ninguna otra época”. Se llevaron a la pantalla grande obras literarias, comedias rancheras, películas policíacas, comedias musicales y melodramas urbanos. Está por demás señalar la participación de excelentes guionistas, adaptadores, dialoguistas y todo género de escritores – incluso poetas y novelistas– en la manufactura de los textos argumentales que se apreciaban en estos filmes.

El cine mexicano muestra, a veces exageradamente, un universo de mezcal, tequila, mariachis y machos bravíos; con canciones autóctonas y coplas populares, entre “los jarritos de barro y el papel picado, los sombreros charros, los sarapes, las trenzas arregladas y un repertorio de trajes típicos” (Gómez Cano,

2003: § 3). Aparece la presencia de jovencitas enamoradas, héroes galantes y simpáticos, el canto y el buen humor. El escenario ideal es un pueblo impecable, la plaza mayor con su pintoresco kiosco o el atrio de la iglesia local; no falta la cantina –abunda Gerardo Gómez en su artículo “El cine mexicano y su *Época de oro*”– donde se ahogan las penas y se enfrentan los rencores; así como la hacienda entre los trajes de manta y en donde se desarrollan los momentos más emocionantes, los vestuarios de lujo (2003: § 4-6). El sello característico de estas producciones es la interpretación de canciones y melodías; música que intertextualiza las historias y contextualiza los temas que desarrolla la comedia, el drama o la tragicomedia. Composiciones que muchas veces trascienden al propio filme y permanecen como íconos de la mexicanidad.

En su artículo: “*Época de oro* del cine mexicano”, Alejandro Lamadrid Cruz señala que en los años cuarenta se sientan las bases para que la industria cinematográfica mexicana alcance una producción regular y estable, llegando a producir un promedio de 75 películas al año; el resultado es que al instaurarse esta época dorada dentro del cine nacional “América Latina se entusiasma con las películas mexicanas” (Lamadrid, 2011: § 4). Desde 1939, el presidente Lázaro Cárdenas apoya al cine mexicano decretando la proyección obligatoria de las películas facturadas dentro del país.

Es la época en la que se incrementa dramáticamente el fenómeno de urbanización en el país: si en 1790 sólo ocho de cada 100 mexicanos moraban en las ciudades, en 1900, 28 de cada 100; llegando en 1980 a 66 de cada 100, hasta que, en el año 2000, siete de cada 10 mexicanos viven en ciudades mayores de 15 mil habitantes; así lo analiza Héctor Aguilar en su ensayo *México 2010: de la Revolución a la democracia* (Aguilar Camín, 2009: § 51). Por ello, además del paisaje rural aparece ahora el paisaje urbano: igualmente mexicanizado, con machos, señoritas y tequila, pero en vez de haciendas y ranchos, surgen las vecindades y los edificios modernos; en lugar de mariachis la música es interpretada por orquestas y ensambles rumberos, y las canciones rancheras dan paso a los románticos boleros y a la internacional música de tango. Durante este

período alcanzan su máximo esplendor las grandes estrellas cinematográficas del país, que se vuelven, al paso del tiempo, imprescindibles para el cine mexicano. Hacia 1951 se producen más de 100 películas al año, de tal manera que algunos directores logran exportar sus filmes a Europa y Asia.

Años después se registra la inevitable decadencia de una generación cinematográfica productiva y triunfadora. Llegado el final de los años cincuenta, el cine mexicano avanza hacia una crisis que se acentúa por la ausencia de nuevos directores y la ambición de algunos productores quienes, frente a un mercado que creían cautivo, se olvidan del cine de calidad, lo cual da como resultado que no se recupere ni siquiera el 50% de lo invertido en las producción de películas a nivel nacional (Lamadrid, 2011).

Posteriormente, durante los años sesenta, la cinematografía mexicana se hunde en la peor crisis de su historia. Resulta imposible competir con el cine hollywoodense y con el creciente impacto de la televisión: sus series, telenovelas, programas musicales, noticiosos y deportivos. Jamás, en el pasado, existió algún medio de comunicación –llámese ferrocarril, telégrafo, carreteras, la radio, el teléfono o el cine– con un efecto tan integrador de la conciencia mexicana como la televisión. Sin duda, se puede calificar como el mayor cambio cultural de la segunda mitad del siglo XX. Un cambio que, al interior, rompió el aislamiento de pueblos y regiones entre sí y, al exterior, fomentó el acercamiento de México con el mundo. Según palabras del propio Héctor Aguilar Camín, la llegada impactante de la televisión:

desplaza al cine como surtidor de la mitología popular, establece nuevos patrones de consumo y entretenimiento, instaura una pedagogía sentimental de su propia invención, un nuevo contenido del ocio y un repertorio común de símbolos, valores, modas, prestigios, mitos, celebridades (Aguilar Camín, 2009: § 52).

Al intentar, la industria cinematográfica, mantener el ritmo de trabajo que había alcanzado, los productores deciden abaratar sus costos de producción; las películas de bajo presupuesto, resultado de filmaciones apresuradas y con un dudoso estándar de calidad, menudean; recibieron, a partir de entonces, el poco honroso mote de “churros” cinematográficos.

Agotados los dramas y comedias del género ranchero, y las tramas melodramáticas urbanas ubicadas en centros nocturnos, arrabales y cabarets de poca monta, las producciones vieron incrementar el número de canciones que contenían en cada film al tiempo que también contemplaron crecer, muy desafortunadamente, la simpleza de sus argumentos, adicionados con tintes de vulgaridad y cándidas moralejas chabacanas. Gerardo Gómez Cano, en su artículo “El cine mexicano y su *Época de oro*”, comenta que: “se empezaron a incorporar situaciones picarescas, así como cantantes de poca presencia física, pero de gran éxito musical, al igual que la unión de varias jovencitas guapas y novatas. Empezaba el declive de la comedia ranchera” (Gómez Cano, 2003: § 20).

Aunque, ciertamente, la primera parte de la *Época de oro* coincide con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la segunda parte –que corresponde al final de la década de los cuarenta y al principio de la de los cincuenta– es más productiva y presenta realizaciones de cineastas maduros y ya consagrados, con equipos técnicos de excelencia y con una plana de actrices y actores aclamados a escala mundial. Muchos autores coinciden en que la decadencia y crisis fatal de esta época gloriosa se presentó a fines de los años cincuenta y, cronológicamente, señalan que su estrepitosa caída coincide con la trágica desaparición de una figura paradigmática en el cine nacional: Pedro Infante, cuya aeronave se desplomara un funesto 15 de abril de 1957.

Por supuesto, aún después de esa fecha, llegaron a rodarse algunas joyas de la cinematografía nacional, pero estas obras resultaron aisladas y corresponden, más bien, a una secuela del trabajo realizado por directores, guionistas, técnicos y artistas surgidos al calor de un movimiento cinematográfico

único y pleno de valores fílmicos; en esa medida, un fenómeno así no se ha vuelto a repetir. Lo cierto es que la propia Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas decidió suspender la entrega de los premios *Ariel* a lo mejor del cine nacional precisamente en ese año. Las ceremonias anuales se habían iniciado durante 1946; su interrupción y práctica cancelación (que duraría desde 1958 hasta el año de 1972) habla de la profunda crisis en que se hundió la industria cinematográfica del país.

Es importante sin embargo, señalar, con respecto al *Cine de oro*, que la mayoría de los estudios sobre su génesis y desarrollo se concentran en la estructura de las imágenes, en las “tomas”, en la *mise en scène*: nos hablan del *soundtrack*, de la coreografía, la escenografía o la iluminación, pero la organización semiótica y las interrelaciones multimodales en pantalla no suelen abordarse regularmente. La atención se concentra sobre rasgos específicos del texto fílmico: el montaje, la edición y la preeminencia del director, de los actores y de los guionistas; pero la estructura inherente en cómo todos estos modos se reúnen para constituir un texto multimodal no se toma en cuenta: su producción social se pierde de vista “en un mundo animado de teoría y ficción” (Kress, 1997: 387).

Valdría la pena intentar un análisis semiótico-social basado en los supuestos del texto multimodal: que su producción y su lectura involucran modos semióticos; que cuenta con posibilidades específicas de representación y comunicación, y que es preciso darle lectura como un texto coherente en sí mismo.

Para efectos de cuanto a este estudio concierne hay que concordar con lo que los expertos señalan: que la *Época de oro del Cine Mexicano* abarca, plenamente, desde 1936 a 1957. Sin embargo, y antes de dejar este tema atrás, quisiera señalar que –como toda clasificación humana es susceptible de contener variados límites en lo que toca a la definición de sus márgenes– quizá un filme temprano, por causa de su excelencia y calidad, pudiera ser un elemento digno de

integrarse a la época áurea; por otro lado, tal vez un filme ubicado temporalmente en el centro cronológico de la época dorada no tenga la calidad mínima suficiente para poderse nominar como tal y, ¿por qué no?, es posible que una película tardía, por sus características formales de excelencia –la calidad de su guion, de sus actores, de su director y producción general– sí sea una candidata natural a incluirse dentro de las que conforman la llamada *Época de oro* del Cine Nacional.

Por ello –antes de seguir adelante, y aunque este asunto no sea materia ni tema de la presente obra– sería deseable proponer, para un futuro análisis, a la *época áurea* más como una estética cinematográfica que como un período de producción. El incremento de películas de calidad realizadas en México –o por técnicos mexicanos– a partir del año 2000, parecería abonar a esta idea.

B) Sus salas

Aparecen aquí diez filmes, realizados entre 1948 y 1954, pues resulta, cronológicamente, un sexenio especialmente rico y productivo en lo cinematográfico y que coincide, también, con el final del mandato constitucional como presidente de Miguel Alemán y el principio del de Alfonso Ruiz Cortines. Se trata de aquellos años en que México despegaba como un país moderno y acusaba un inusitado crecimiento industrial; el gobierno promocionaba a las bellas artes y las empresas privadas daban paso al *boom* de los medios como entretenimiento.

Por aquellos años comienza la construcción de la Ciudad Universitaria y, en los terrenos del *Country Club* –al sur de la ciudad de México– la de los Estudios Churubusco. Estos estudios, propiedad de la productora CLASA en asociación con la empresa norteamericana RKO, contaban con 180 mil metros cuadrados de terreno, en donde se erguían doce foros bien equipados. Los Estudios Tepeyac tenían once foros de filmación con tecnología de última generación, mientras que los Estudios San Ángel Inn poseían nueve foros para sus producciones (Silva Escobar, 2011: § 14). En 1946 se funda la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas; diversos realizadores, actores y actrices comienzan a recibir premios internacionales y el reconocimiento mundial; ya, hacia 1951, México contaba con 58 foros de filmación que daban cuenta de un excedente de capacidad productiva

Las películas aquí seleccionadas corresponden a realizaciones que fueron rodadas por diez distintos directores. Abarcan diversos géneros: del rural y ranchero al urbano y de arrabal; de la tragicomedia al drama, y del cine negro a la comedia musical. Cada filme cuenta con un variado reparto de actrices y actores, y los protagonistas principales devinieron ser muy conocidos y populares. Sin

embargo, no se trata propiamente de hablar del cine como creación artística y, mucho menos, de intentar hacer crítica cinematográfica, sino de tomar, simplemente, una pequeña muestra del cine mexicano de la *Época de oro* esperando que sea significativa para entonces, a partir de ella, definir algunos temas y personajes característicos que deambularon por estas producciones, así como algunas melodías y líneas argumentales que se hicieron presentes en ellas y que dejaron una huella imborrable y señera en el imaginario popular del mexicano, en el discurso de su *mexicanidad*.

El cine es tan joven como expresión artística que hablar de las películas realizadas medio siglo atrás es aludir a una época que, sin dejar de ser moderna y contemporánea, resulta también, modélica, nostálgica y –en este caso– también “clásica”, dentro de la corta historia de la cinematografía tanto a nivel nacional como universal. De hecho, se habla del cine mexicano que le dio la vuelta al mundo y cuyos personajes arquetípicos quedaron grabados dentro del imaginario colectivo (tanto en México como en el extranjero) cual sinónimos de la mexicanidad. Sin demérito de la producción musical mexicana de las últimas cinco décadas, es un hecho que las composiciones anteriores a fechas recientes siguen siendo populares y, además, sinónimo de cuanto el arte lírico musical mexicano ofrece al mundo; sus ritmos y sus letras aún representan a los mexicanos en todo el orbe; se manifiestan y participan realzando un fenómeno de intertextualidad que permea muchas otras áreas discursivas.

Así mismo, al interior del país, muchísimas melodías de aquéllas que adornaron las producciones cinematográficas, continúan permaneciendo en el oído popular gracias a nuevas versiones y a posteriores adaptaciones las cuáles, incluso, han llegado a darle título a recientes obras, tanto literarias como dramáticas, dancísticas, plásticas y –por supuesto- fílmicas.² Aún más: no son extraños los casos de películas que han dado paso a reelaboraciones o *remakes* que contextualizan los viejos temas y argumentos en versiones renovadas y

² Es el caso de algunas melodías como *México, lindo y querido*, *La feria de las flores* y *Cartas marcadas* (compuestas por el músico moreliano Jesús Chuchó Monge), que dieron pie a sendas películas de gran éxito en taquilla.

dirigidas a un auditorio contemporáneo. Filmes y obras musicales recorren este camino con un movimiento pendular, que regenera y transforma su presencia intertextual y artística ante las nuevas generaciones de espectadores y de foros públicos.

En este punto valdría la pena reflexionar, de nuevo, sobre la importancia que revisten el arte y los medios de difusión en las sociedades contemporáneas. Hay que recordar que durante la primera mitad del siglo pasado el cine y la radio no solamente eran los escenarios donde se presentaban filmes artísticos y música de concierto o popular; también se difundían ahí noticias, entrevistas, documentales, obras históricas o literarias adaptadas, publicidad comercial y muchas otras cosas más. Su penetración dentro de todos los estratos de la sociedad fue (y sigue siendo) amplia y notoria. Es posible demostrar que durante aquella época se estableció una suerte de círculo virtuoso en donde la cinematografía y la música tomaron elementos de la propia sociedad para representarlos en sus obras y, a su vez, permearon al público incidiendo en su comportamiento para luego, de vuelta, refractarse en nuevas obras que a su vez volvieron a influir en los espectadores que las consumían.

Resulta de todo ello un juego pendular, un movimiento de ida y vuelta en donde se crea un *continuum* que se actualiza mientras, al mismo tiempo, sigue pendiente de las modificaciones que se establecen en el devenir histórico y social. Este movimiento de creación tiene dos vertientes: por un lado, se produce al interior de una sociedad que funciona como campo generativo que lo alimenta y desde el cual emana; por el otro, su producto artístico se refracta hacia la propia sociedad de pertenencia y consumo de donde surgió, la cual lo asimila como suyo y tiende, de esta suerte, a identificarse con los elementos que la obra creativa propone y muestra. Así sucedió en México con la cinematografía y la música popular durante mediados del siglo pasado y hasta la época presente.

Las canciones interpretadas en cada película se constituyen, integralmente, dentro del contenido semántico del guion y del argumento fílmico del cual forman parte. El corpus de las producciones musicales –que corresponde a las melodías

interpretadas dentro de todas las películas de esta época— resulta verdaderamente inmenso y rebasa —sin duda, de manera muy amplia— el número de los cuatro o cinco mil títulos. Desfilaron, por la pantalla grande, cientos —si no miles— de intérpretes y compositores musicales: bandas, orquestas, tríos, solistas, instrumentistas y, sobre todo, cantantes de los más diversos géneros y estilos. Muchos de ellos, por supuesto, no solamente interpretaban canciones, sino que también —en la mayoría de los casos—actuaban. No hay que olvidar que, además de estas melodías, todas las películas contaban con fondos musicales producto del arreglo específico que, para ellas, los más señalados compositores populares o cultos del momento componían.

En la sociedad mexicana de mediados del siglo pasado, junto a una televisión incipiente y a una radio con una cobertura extensa y masiva, las películas servían de escaparate para la difusión y comercialización de los productos melódicos. El público se solazaba al escuchar a sus artistas favoritos y, sobre todo, ante el hecho visual de las imágenes figurativas de éstos cantando, ejecutando algún instrumento y, en muchos casos, hasta actuando, que aparecían proyectadas en la pantalla grande. Estas manifestaciones acústicas sonorizaban las producciones cinematográficas y, aún más, establecían una relación simbiótica con el propio film, pues en todos los casos los referentes líricos de sus letras estaban ligados a la trama de sus discursos fílmicos. El teatro, las carpas y los centros nocturnos completaban un abanico en donde los artistas y los músicos exponían sus creaciones y entraban en contacto directo con un público que les seguía también, invariablemente, por sus estrenos en las salas cinematográficas.

Vale la pena mencionar que estas que estas salas, o *cines*, en el período correspondiente a los años cuarenta y cincuenta, no eran como los pequeños salones donde hoy se proyectan las cintas: se trataba de enormes locales con capacidad para miles de espectadores cómodamente sentados. En aquellas décadas se construyeron arriba de un par de cientos de cinemas en toda la República. Por su amplitud, destacaba entre todas el Cine Orfeón, inaugurado en la ciudad de México en 1938 y con un aforo para seis mil espectadores (lo mismo

que el Cine Florida). El Cine México, con capacidad para cinco mil espectadores e inaugurado en 1947, contaba con siete niveles o galerías. El Cine Ópera, adornado en sus lujosos interiores –lo mismo que el Metropolitán– aceptaba, confortablemente instalados, a tres mil seiscientos espectadores y, al igual que otros locales de la época, fue inaugurado con funciones de gala dedicadas a producciones nacionales –en este caso, para su primera proyección, contó con el estreno de la multipremiada cinta *Una familia de tantas*, de Alejandro Galindo (De Mauleón, 2013: § 2).

Otras salas también, como espacios arquitectónicos, resultaban verdaderas obras de arte; es el caso del Cine Encanto (1937) y del Cine Teresa (1942) –con capacidad para cuatro mil y tres mil doscientos espectadores, respectivamente–; ambas construcciones, de estilo *art-deco*, fueron creadas por el inspirado arquitecto Francisco Serrano, y la singularidad de sus edificaciones era impactante (Salgado, 2013: § 3-6). Otros monumentos acordes a este estilo artístico (muy en boga durante aquellos años y que aún se conservan en pie) son el Cine Ermita –una obra del arquitecto Juan Segura, inaugurada en 1936–, y el Cine Plaza, de Ciudad Juárez, famoso por lo opulento de sus instalaciones –las cuales, inclusive, contaban con aire acondicionado, un lujo excéntrico para la época–. Este cine fronterizo, propiedad de la familia de productores y exhibidores Calderón, se caracterizaba por programar únicamente películas nacionales y por llevar a sus estrenos a las estrellas más populares del cine mexicano (García Besné, 2010). Muchas salas, además, como el Cine Latino y el Cine Diana –ubicados sobre la Av. Reforma de la ciudad de México– contaban en su interior con espléndidos murales y otras, incluso, como en el caso del Cine El Roble y del Cinema El Palacio Chino –cuya taquilla era una pagoda–, mostraban en su interior esculturas, espejos biselados y tapices.

La decadencia del cine mexicano como industria, afectada por prácticas monopólicas y factores económicos y políticos, es ilustrada claramente en obras

como el documental *Perdida*³ (2010), de Viviana García Besné y textos como *Espacios distantes... aún vivos: las salas cinematográficas en la ciudad de México*, de Francisco Alfaro y Alejandro Ochoa. Historiadores como Armando Ruiz Aguilar y cronistas, como Rodrigo Hidalgo y Abida Ventura, también dan fe de estos hechos. De las quinientas salas que, tan sólo en la capital mexicana, existían entre 1940 y 1980 –dice Abida Ventura citando a Jorge Zúñiga–: “hoy quedan unas cuantas...”.

En estas salas convergía, como sostiene la investigadora Isis Saavedra, la actividad comunitaria de “ir al cine”, que era parte del ritual de socialización de las familias, de los amigos y de la población en general: “ahí se encontraba la gente, era parte de la diversión de todos los mexicanos” (Ventura, 2011: § 23). En el barrio universitario del primer cuadro (antes de que las escuelas y facultades profesionales emigraran a la Ciudad Universitaria del Pedregal), los cines –afirman Rodrigo Hidalgo y Armando Ruiz Aguilar– eran los puntos naturales de reunión para toda la juventud. Autores, como el tapatío Huberto Batis, recuerdan vívidamente su asistencia a estas salas: “Recuerdo que poco después de llegar a México, ya adolescente, me metí al Cine Prado, donde daban *Rififi entre los hombres* con gran éxito. Se formaban cuerdas y cuerdas de cola para poder verla”; luego añade: “Nos interesaban las cosas bien contadas, el cine era lo que capturaba momentos de belleza, lo que te permitía ver fotografía en movimiento cada vez que lo deseabas” (Batis, 1994: 26-32).

Entre las salas cinematográficas inauguradas en aquella época y que contaban con un aforo para más de dos mil personas están: el Cine Alameda (1936), el Roxy (1936), el Colonial (1938), el Alarcón (1939), el Insurgentes (1941), el Lindavista (1942), el Princesa (1943), el Chapultepec (1944), el Prado (1947), el Cosmos (1948), el Mariscala (1951) y muchísimas más. Hay que señalar que, en

³ El largometraje *Perdida* (2010), de Viviana García Besné, es un documental narrado en primera persona que resulta esencial para conocer el desarrollo y la decadencia de la *Época de oro del cine mexicano*. La cineasta es descendiente directa de importantes e históricos exhibidores y productores de la industria fílmica nacional, por ello, tiene acceso a documentos relevantes y realiza importantes investigaciones y entrañables entrevistas (Piedras, 2010: § 2-3).

contraste con lo que sucede hoy en día, muchos de estos establecimientos se dedicaban a proyectar únicamente filmografía producida en el país y, muchos otros, dividían su exhibición con las producciones extranjeras en una cuota aproximada de un cincuenta por ciento. Gobiernos como el de Lázaro Cárdenas exigían por decreto a los exhibidores proyectar, al menos, una película mexicana al mes. Compañías como Azteca Films y Productora Calderón dedicaban sus cintas a circuitos de exhibición que las exhibían permanentemente (Piedras, 2010: § 2). Pero, finalmente, imposturas verticales y centralistas se impusieron

Ahora, las prácticas monopólicas siguen privando a lo largo y ancho del país y, como señala Fernanda Solórzano en su artículo “Cine histórico: diálogo con el pasado”: “Del total de películas exhibidas en 2012 sólo el 20% fueron mexicanas” (2013: § 10). Añade que, para ser consideradas como “productos competitivos”, los filmes deben de cubrir una cuota mínima para continuar en cartelera: “si el primer fin de semana una película queda debajo de la línea media de recaudación deberá ir desalojando las salas hasta perderse para siempre del radar del espectador”. Y es que, para existir, “una película debe ser vista”, y las películas extranjeras se exhiben en un número de salas arriba de seis veces mayor a lo que las mexicanas lo logran, se proyectan en los horarios más favorecidos y cuentan con campañas de promoción grandes y exponencialmente mucho mayores (Solórzano, 2013: § 10-15). Por ello, se puede concluir que independientemente de su calidad fílmica, en la actualidad, las películas nacionales medran dentro de un círculo vicioso en el que a menor proyección, menores ingresos y, a menor captación en taquilla, menores posibilidades de exhibición.

C) Sus temas

Por lo que toca a los temas tratados y de acuerdo con Luis M. Guerrero, los principales géneros durante la *Época de oro*, fueron muy variados: aparecieron la comedia (con las parodias y el doble sentido del albur); los dramas de familia (con personajes estereotípicos, rurales y urbanos); historias románticas y dramáticas; rumberas en melodramas y tragicomedias, así como también relatos que reivindican al tipo indigenista y revolucionario (Guerrero, 2011: § 14). Las temáticas que se abordan varían entre: los triángulos amorosos, los hijos desobedientes, los dramas morales al interior de las familias, los indígenas que triunfan luego de sufrir dramáticos percances, los chicos pobres que aman a parejas de diferente nivel social, las huérfanas desoladas o prostitutas que finalmente se reencuentran con sus familiares o son aliviadas por héroes modestísimos, los hombres buenos forzados a tomar venganza por afrentas imperdonables y, en general, historias sobre infortunios, pobreza y desgracias asumidas como sino injusto y destino manifiesto ante la injusticia y la incompreensión social, familiar, laboral, racial, económica o política.

Entre los estereotipos que nos entregan las producciones de la época sobresalen los charros cantores caballerosos y su contraparte: los mujeriegos, machos y jugadores; la gente honrada pero pobre, que intenta salir adelante mientras se resiste a las tentaciones perversas de la corrupción; la madre abnegada o posesiva frente al padre controlador y agresivo; los jóvenes rebeldes; las huérfanas indeseadas; los héroes indígenas o mestizos; las muchachas cándidas y sus pobres novios; los maleantes, las devotas, los millonarios crueles, las rumberas manipuladoras, los borrachitos, las prostitutas con doble vida, los pachucos, los pelados, los relajientos y los villanos frívolos.

El espectador de los años cincuenta, impresionado por la majestuosidad de las salas cinematográficas y lo fastuoso de sus producciones, se identificó con los

modelos propuestos en la pantalla, pues, para el público, estos personajes le resultaban familiares y se ubicaban dentro de tópicos y circunstancias, más o menos realistas, que podían calificar como convincentes o verosímiles. Se trataba, pues, de un entretenimiento familiar que mostraba las añoranzas de los individuos y las colectividades, utilizando para ello a íconos de la cultura popular que hacían gala de las costumbres generalizadas y mexicanamente construidas.

El género ranchero, en sus vertientes de comedia y drama se propuso, sobre los demás géneros y con sonado éxito, presentar a un México orgulloso de sus raíces y unificado en sus distintas provincias; surgen así películas como: *Jalisco nunca pierde* (1937), de Chano Urueta, con música de Ernesto Cortázar; *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941), de Joselito Rodríguez, basada en la novela homónima de Aurelio Robles Castillo y con música de Manuel Esperón; *Jesusita en Chihuahua* (1942), de René Cardona, basada en la famosa polka compuesta por el teniente coronel Quirino Mendoza y Cortés e interpretada por Pedro Infante; *¡Qué lindo es Michoacán! (El paraíso de México)* (1942), de Ismael Rodríguez, con música de Ernesto Cortázar⁴ y la participación estelar de Tito Guízar; *¡Ay, qué rechula es Puebla!* (1946), de René Cardona, con Sara García, como *La Viejita Alegre*; *Bajo el cielo de Sonora* (1948), de Rolando Aguilar, una especie de western nortño que presentaba “la rebelión de los indios yaquis”; *Los tres huastecos* (1948), de Ismael Rodríguez, popular filme donde Pedro Infante interpreta a los tres triates Andrade; *Sólo Veracruz es bello* (1949), de Juan Bustillo Oro, con Antonio Badú, Esther Fernández y muchas melodías de Manuel Esperón, así como multitud de filmes más en este estilo.

La importancia de lograr definir y acotar el espacio de la época dorada del cine nacional iba de la mano con la delimitación de sus términos identitarios. A saber, principalmente, los que se refieren al nacionalismo y a su identidad. Por

⁴ Este filme, el primero que dirigiera Ismael Rodríguez (a la sazón, el director cinematográfico más joven del mundo) contó, en la elaboración de su guion, con todo el apoyo de Cortázar; narra Ismael: “El argumento de *¡Qué lindo es Michoacán!* fue casi toda responsabilidad de Ernesto Cortázar, el letrista de las canciones de Manuel Esperón y que también hizo las letras de esta película” (Rodríguez, 2014: 26).

nacionalismo se entiende el apego de los naturales de una nación a ella y a cuanto le pertenece: a la ideología que atribuye entidad propia y diferenciada a un territorio y a sus ciudadanos –en la que se fundan aspiraciones políticas muy diversas– y, también, a la aspiración o tendencia de un pueblo o raza a tener una cierta independencia en sus órganos rectores. Por otra parte, en la identidad comprende la cualidad de idéntico; el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracteriza frente a los demás; la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a los demás; el hecho de ser alguien –o algo– el mismo que se supone o se busca y, matemáticamente hablando, la igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables (*DRAE*, s.v.).

Es posible inferir, a partir de estas acepciones, que identidad y nacionalismo se tocan en varios puntos de su definición y que –por supuesto– existen otras muchas precisiones de cuánto los términos identidad y nacionalismo significan. En una primera instancia, es posible partir de que la identidad es el conjunto de circunstancias que distinguen a una persona de las demás; y que el nacionalismo es la doctrina que sostiene las aspiraciones exclusivamente nacionales. Comenta Héctor Aguilar Camín que fue la Revolución Mexicana y su paisaje de haciendas, batallas, trenes, soldaderas, cananas, sombreros y “la bola” lo que dejó viva “la sensación de que México es una entidad tangible, con fisonomía y aspiraciones propias”. Se trata, añade luego, de la experiencia que dará fuerza “al nuevo nacionalismo laico y popular, ése que luego de ser machacado en discursos patrios y recitales escolares, poemas, canciones, programas de radio y películas, termina generando una ontología, una filosofía de lo mexicano” (Aguilar Camín, 2009: § 23).

Esta labor nacionalizadora tiene por divisa desindigenizar al indio mexicanizándolo y viceversa: mexicanizar al blanco indianizándole. Para Manuel Gamio,⁵ al incorporar al indio a la nación no se pretendía europeizarlo de golpe:

⁵ Citado por Guillermo Bonfil, 1987. *México profundo*, CIESAS-SEP, p. 172.

habría que indianizarse un tanto, “para presentarle, ya diluida en la suya, nuestra civilización, que entonces no encontrará exótica, cruel, amarga e incomprensible”. Los conceptos de nacionalidad e identidad se van ampliando y enriqueciendo – diferenciando y acotando– a lo largo de su exposición y a lo largo del tiempo. Se podría afirmar, sin embargo y en una primera instancia que, en México, la construcción del nacionalismo posrevolucionario es el resultado de:

la actitud y la voluntad de reconocernos como pertenecientes a la unidad social, histórica, cultural y política que hemos venido construyendo a lo largo de nuestra historia y que queremos seguir proyectando hacia el futuro de acuerdo con nuestras propias determinaciones (Guerrero, *et al.*, 2011: § 2).

Para quien lo vive –apunta Paola Vanessa Civaldini– el nacionalismo es creativo, amoroso y culto; intenta hallar soluciones para todo el conglomerado social, sin importar las clases económicas. Trata de satisfacer las necesidades de la sociedad nacional, pues las vive como propias y, en ese sentido, desdeña a la globalización, ya que ésta extermina a la individualidad y al sentimiento de pertenencia a la propia comunidad. El nacionalismo es importante porque:

es una actitud que se mantiene durante la vida cotidiana [como] una perspectiva donde el trabajo, la familia, la ética y la moral, la estética, el pensamiento racional, los avances científicos y tecnológicos, el emprendimiento empresarial y las gestiones políticas, apuntan al bien de la nación como sociedad (Civaldini, 2010: § 3).

Particularmente, en México, “el nacionalismo se consolida como consecuencia de la Revolución y las constantes amenazas de invasión de Estados Unidos y otros países” (Guerrero *et al.*, 2011: § 4). Por ello, esta ideología se difunde como un

antídoto para prevenir a la sociedad del caos y para intentar arraigar el pasado prehispánico a una cultura mestiza ávida de hallar asideros identitarios que amalgamen a la sociedad coherentemente y le permitan, así, cohesionarse en torno a un mismo ideal: en pos de un mismo objetivo y con el color cobrizo y mixturado de la raza de bronce en la piel. Sin embargo, la creación de esta identidad nacional no se ha dado tersamente y sin pasar por aduanas. Para empezar, los habitantes de la Nueva España no podían llamarse mexicanos, sino novohispanos. México era “el nombre de un país posible en busca de su forma”; ya independiente, en 1821, se trataba de “un gigante territorial y un enano cultural: una aglomeración de etnias monolingües con una minoría rectora hispanohablante; un islote criollo a la cabeza de un archipiélago indígena” (Aguilar Camín, 2009: § 3).

Los medios de comunicación (cine, radio, televisión, periódicos y revistas) han jugado un papel primordial para legitimar al nacionalismo “azteca”. Y el propio estado mexicano –no cabe duda– apostó a implementar una política de rescate de los valores autóctonos, alabando una idiosincrasia *mexicanamente* construida en pos de autentificar una nacionalidad incierta pero políticamente adecuada para unificar las voluntades en torno a la imagen de un país creciente y de nobles raíces. Pero, de este choque entre lo europeo y lo americano, entre el indio idólatra y miserable y el blanco católico y rico, a partir de mundos separados, ¿cómo se construyó una nacionalidad? Este –señala Aguilar Camín– es el hecho central de la historia simbólica de México:

el edificio empieza en el patriotismo criollo, la revuelta cultural de los nacidos en suelo americano contra los privilegios de las comunidades peninsulares de la Nueva España. El patriotismo criollo, a través de sus grandes autores (Carlos de Sigüenza y Góngora, fray Servando Teresa de Mier, Francisco Xavier Clavijero), crea la idea de una “nación mexicana” anterior al dominio español (Aguilar Camín, 2009: § 5).

Para mediados de la década de los veinte, el fomento del “nacionalismo revolucionario” mediante el apoyo a las bellas artes y a los intelectuales afines a los ideales “de la causa” no se hizo esperar. Esto no quiere decir, de ninguna manera, que las aportaciones creativas de muchos artistas carecieran de valor o fuesen inducidas; simplemente, se trata del impulso que la clase gobernante le imprimió a un proceso masivo de *mexicanización* que les resultaba sumamente apto y útil para plantear la presencia nacional, ante propios y extraños, como un destacado modelo de crecimiento frente el concierto mundial de las naciones.

Durante los años veinte México pasó por procesos de alfabetización, escolarización y formación moral y política, a cargo del ministro Vasconcelos y bajo el mandato de Obregón. Posteriormente, Calles desligo a la Iglesia de la educación y fomentó la capacitación para el trabajo útil intentando borrar las desigualdades económico-sociales en pos de la consolidación de una ideología de estado. La aparición del Partido Nacional Revolucionario “logró conglutinar a prácticamente todas las fuerzas políticas del país. Con ello, la etapa de los caudillos revolucionarios llegó a su fin, inaugurándose, a partir de allí, el partido de Estado por excelencia” (Guerrero *et al.*, 2011: § 15). Luego, llegó la Reforma Agraria de Cárdenas, que consistió en declarar comunitaria toda la tierra de cultivo y repartirla en ejidos. Para ello se continuó apoyando la ideologización de los medios masivos mediante la exaltación del nacionalismo y de las virtudes identitarias del *ser mexicano*. Llegó entonces la expropiación petrolera y, con ella, un nacionalismo a ultranza frente a lo extranjero y exótico:

se dio como sinónimo de identidad nacional y [como] una eclosión de creatividad y originalidad en medio de la construcción del proyecto revolucionario [donde] aparecieron las primeras corrientes o escuelas mexicanas de pintura (el muralismo), música (la música nacionalista), literatura (la novela de la Revolución) y cinematografía (la *Época de oro* del cine mexicano). Por primera vez, México dejaba de imitar y era imitado (Guerrero *et al.*, 2011: § 26).

Para 1938, según el partido en el poder, “los intereses ciudadanos serían representados por los sectores: obrero, campesino, popular y militar” (Guerrero *et al.*, 2011: § 19). México se declaraba verdaderamente independiente y dueño de un destino único que reafirmaba la identidad de su nacionalidad. Se puede apreciar que el fenómeno de la aceptación del mestizaje confluyó en obras artísticas cinematográficas como las que se llevaron a cabo durante aquella época, y a las que contribuyeron creadores de distintas disciplinas. La expresión de la mexicanidad en este mestizaje fue el resultado de la búsqueda que las élites de la segunda mitad del XIX hicieron del “sujeto nacional”: el tipo humano capaz de encarnar la peculiaridad mexicana en una nación de minoría criolla y masas indígenas.

El eslabón perdido que une ambos mundos es la noción de mestizo: una respuesta a la división racial que se abre paso gracias a destacados intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX: Francisco Pimentel, Vicente Riva Palacio, Gabino Barreda, Ignacio Ramírez, Justo Sierra, Francisco Bulnes. El mestizo deviene entonces como heredero cabal de la nación, y comienza a ser visto como un híbrido original, una cruce de virtudes más que de defectos. Así el Estado, la escuela laica, el discurso revolucionario, los muros públicos, la radio, el cine, la televisión, convertirán poco a poco “aquella ocurrencia simbólica en la seña de identidad de la nación” (Aguilar Camín, 2009: § 4-12).

En efecto, la expresión cinematográfica apuntaló los conceptos de identidad y nacionalismo al interior de la sociedad mexicana. En la elaboración de estas cintas participaron artistas expertos no solo en la fotografía y la dirección escénica, sino también hubo coreógrafos, escenógrafos y literatos, entre muchos otros artistas y creadores. Todos imbuidos, de una u otra forma, por un sentimiento que los arropaba como en una cuna donde privaban las características únicas e irrepetibles que hacen al mexicano particular y diferente a los naturales de otras naciones en donde se habla el mismo idioma y se comparte un origen similar. Con la idea de esta identidad nacionalista y mexicana se escribieron y adaptaron

guiones para producciones cinematográficas donde *el mexicano* y *la mexicana* tomaron cuerpo y forma. En este punto, valdría la pena adentrarse en los procesos donde se imbrica el lenguaje utilizado dentro de estos filmes, con la psicolingüística y definir la percepción de sus representaciones iniciales así como su variación sintáctica y semántica. Resulta importante, también, adentrarse en el contexto sociocultural del lenguaje con que los personajes se expresan y la forma en que organizan la argumentación en su discurso.

Ciertamente, en la elaboración de las líneas argumentales que se materializaron en las historias concretas que los cineastas filmaban participaron, además de los productores fílmicos, los propios directores, algunos actores, actrices y también los músicos, junto con los escritores propiamente dichos. Autores como Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Celestino Gorostiza, Francisco Rojas González, Luis Alcoriza, Yolanda Vargas, Max Aub, Luis Spota, Juan de la Cabada, Ricardo Garibay, Carlos Orellana⁶, Pedro de Urdimales e, inclusive, el poeta Xavier Villaurrutia, entre otros muchos profesionales de la pluma, participaron en la elaboración y adaptación de los guiones cinematográficos que, para estos filmes, llegaron a producirse.

La definición de estos personajes, *mexicanamente contruidos*, podía coincidir, sí, con mexicanos de carne y hueso, pero estrictamente hablando se trataba de crear caracteres creíbles que encajaran en lo que se esperaba que fuera un mexicano *tipo*. Los guionistas sacaban diálogos tomados de la realidad para infundirles veracidad a sus creaciones; y el público, ávido de modelos, imaginaba su propia realidad concretada en la pantalla grande, y así, incluso se identificaba, si no con los héroes o las heroínas de estas historias, sí con algún otro personaje, de aquellos que aparecían en segundo y hasta en tercer plano. Sin esta identificación habría sido imposible que estos filmes triunfaran como lo

⁶ Sin duda, el caso de Carlos Orellana (1900-1960) es muy particular; se trata de un actor, director, argumentista y guionista sumamente dotado. Ismael Rodríguez lo recuerda así: “En mi opinión, Carlos Orellana fue el mejor actor que tuvo el cine mexicano, por encima de los Soler, de Joaquín Pardavé. Lo vimos hacer a un chino, a un libanés, a un español; sin haber ido jamás a España, hacía los distintos acentos y tipos del español...” (Rodríguez, 2014: 29).

hicieron; y que se popularizaran, al interior y al exterior del país exponencialmente, como en efecto sucedió.

Así, y a lo largo de las dos décadas que duro esta época áurea, se conformó toda una generación de nacionales *mexicanizados* por las películas y por el por el *star-system* integrado por estrellas del cine nacional, cuyas particularidades estaban en boca de todos. La sociedad entera, durante aquellos años dorados, se sintonizó en una sola frecuencia: la del cine nacional.

Sin embargo, ¿existe una sola visión? No todos los mexicanos estaban *cinematizados* ni eran idénticos a los personajes que transitaban por la profusa cinematografía de la época. Como bien se pregunta el investigador Sergio Garza Saldívar:

¿Hasta qué punto podemos decir qué somos los mexicanos, habiendo mexicanos tan distintos unos de otros?, no se puede poner bajo una sola visión al mexicano que emigró a la frontera en busca de mejores oportunidades de empleo, al abandonado de cualquier apoyo gubernamental o al indígena que apenas estamos parando conciencia del papel que tiene y el lugar que merece. Todos son mexicanos distintos (Garza Saldívar, 2004: § 32).

Tiene mucho sentido la aseveración de Garza Saldívar: extrapolando su afirmación podría decirse que todos los mexicanos, en lo profundo, parecieran intentar o desear ser un poquito como Pedro Infante, Jorge Negrete o Pedro Armendáriz; las mexicanas –por su parte– en algún momento sentirse como María Félix, Dolores del Río, Leticia Palma o Miroslava. Las abuelitas, en lo que a ellas corresponde, ser una mezcla de Sara García, Prudencia Griffel y Emma Roldán; y no habría un solo abuelo que no deseara ser noble, serio y estricto, como Fernando Soler, o simpático y bonachón, como Joaquín Pardavé. Nadie, eso sí, sería capaz de dejar de entonar una canción de José Alfredo Jiménez ni existiría,

entonces, quien no sintiera nostalgia ante las melodías de Agustín Lara o frente a los boleros de Manuel Esperón. Sin embargo, el mexicano es un ser complejo y sometido a procesos económicos y políticos de globalización e, igual que todos los seres humanos, construye, aleatoriamente, su futuro. No por ello la sensación de pertenencia a *lo mexicano* desaparece; pero también es cierto que, como señala el escritor lagunero Saúl Rosales:

La gente se siente bien renunciando a su mexicanidad y aspirando, si se puede decir, a su norteamericanidad, más que escondida, la mexicanidad está siendo disuelta y el vacío que deja en una relación de vasos comunicantes, se va llenando simultáneamente con la adquisición de otra caracterología (Rosales, 2004: § 31).

En fin, lo que permanece en esta lucha eterna, dentro del juego entre “el ser y el desaparecer” que menciona Alí Chumacero en su poema “Cuerpo entre sombras”. Es el ser humano que se refugia en los sueños que evoca su conciencia; mientras que, a la realidad, la decora con los adornos que invoca en su imaginación y trae a la memoria:

Hacia la nada, y luego hacia ti misma,
frente al ir y venir de la mortal hamaca,
jugando al ser y al desaparecer,
de lo puro a lo impuro desbordabas aromas victoriosos
y en la esfera del tiempo describías
la línea alucinante del amor

(Chumacero, 1991: 155).

CAPÍTULO DOS

El discurso cinematográfico y la mexicanidad

En México, a mediados del siglo pasado, gracias a factores sociales, políticos y económicos determinantes, como fueron el inicio de la Segunda Guerra Mundial, el interés del gobierno mexicano por apoyarse en medios masivos de comunicación para sensibilizar a la población alrededor de temas emergentes –el indigenismo, la mexicanidad y el surgimiento de un estado fuerte, industrializado y con tintes socializantes y populistas–, así como al apoyo del sector empresarial privado que adivinó, en el impulso a los productos cinematográficos, un próspero negocio, se enriqueció la industria del cine de una manera señalada y, hasta hoy, inédita.

Al tratar de comprender la influencia del cine en la conformación idealizada de la personalidad del mexicano actual, y de analizar la interacción e influencia que los propios arquetipos sociales ejercieron en la representación que de ellos hizo la cinematografía, se impone el establecimiento de la delimitación de sus discursos y de las características principales de las producciones emblemáticas durante la *Época de oro* del cine mexicano. Su intertextualidad, con todo cuanto toca al estado del arte hasta ahora presente, hace patente un marcado interés (tanto de los realizadores de la época como de los estudiosos, hoy) por abordar, de manera costumbrista, el tema de la identidad mexicana y la problemática del desarrollo de las relaciones sociales en el contexto de un país donde la idea del nacionalismo tiende, hasta la fecha, por significarse como un producto plausible de ser impulsado desde la cúpula gubernamental.

En este sentido, *realidad y conocimiento* son términos clave: la realidad es una cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición (es decir, que no podemos “hacerlos desaparecer”) y, el conocimiento, es la certidumbre de que los fenómenos son reales y de que poseen

características específicas. El hombre de la calle vive en un mundo *real* y tiene la *certeza*, el conocimiento, de que posee ciertas características. El filósofo se cuestiona: *¿qué es lo real?, ¿cómo conocerlo?*

La sociología del conocimiento se ocupa de lo que una sociedad considera como conocimiento y del análisis de la construcción social de la realidad (Berger, 2006: 11-13). Entonces, la existencia de una interacción activa entre los personajes que se introducen en esta cinematografía y los tipos sociales y la idiosincrasia que los mexicanos desarrollan –y patentizan– a lo largo de las recientes décadas, halla características que forman parte de una personalidad idealizada que permanece latente dentro del tejido del imaginario social en la población del país; es una constante preeminente en el sustento cultural y un punto de referencia también.

Luego de la Revolución, y sobre todo, a partir de la expropiación petrolera de 1938, el estado apoyó la ideologización de los medios masivos mediante la exaltación del nacionalismo y de las virtudes identitarias del *ser mexicano* frente a los vicios endógenos de lo foráneo, lo extranjero y lo exótico. Para 1946, el partido que el poder afianzó declaraba a México como un país independiente y dueño de un destino manifiesto que reafirmaba la identidad de su nacionalidad. *Vox populi, vox Dei*, y la voz del pueblo –que es la *voz de Dios*– se expresaba claramente en el sentido de que la mexicanidad es una bienaventuranza y que, por ende, ser mexicano es participar de un don divino, pues “como México no hay dos”.

En este tenor, la expresión primaria y fundamental de la mexicanidad es su mestizaje: sinónimo de identidad nacional, eclosión de creatividad y originalidad, fundamento para la construcción del proyecto revolucionario y milagroso aparicionismo de su mixtura al interior de las corrientes artísticas y creadoras. Ante esta edificación y frente al sometimiento del “mexicano” –inexistente– ante “lo mexicano” –de reciente factura–, los procesos relativos a su conocimiento condujeron al espectador (o sea, al natural de tierras mexicanas) hacia el extrañamiento; esto es: hacia una percepción directa y franca que implicaba la provocación de un esfuerzo de acercamiento *desautomatizando* hacia

los temas que implicaban el tratamiento de su propia *mexicanidad*. Estéticamente hablando, se trataba de calificar a la percepción como un fin en sí mismo; y el alargamiento de esta palpitación implicaba, paradójicamente, un mayor acercamiento hacia la obra artística de la que emanaba su esencia. La desautomatización se fraguó, entonces, como el mecanismo de creación de la *literaridad* del lenguaje; y esta estética de lo mexicano incitó, al presentarse desnuda y franca, un asombro al enfrentar, al mexicano, ante su propia *mexicanidad*.

Actualmente, pareciera el cine (al igual que las demás expresiones artísticas producidas en el país) trasladar su movimiento estético hacia lo post-poético: un abandono del estado poético existente. Para Patricia Oliver, “estamos frente a un yo poético condenado por la línea fronteriza, por los límites: ni puede cruzar al otro lado de la línea, ni puede olvidarse de ella”. La filóloga española añade que se trata de un yo que deja de lado esa línea y lo que hay a ambos lados de ella para “centrarse obsesiva y compulsivamente en la imposibilidad de la decisión: se mantiene inmóvil en la incertidumbre” (Oliver, 2013). La lectura de un discurso no supone tanto “entenderlo”, sino lograr interpretarlo. Señala entonces Heriberto Yépez que la lectura (no solo la lectura de libros, sino de todo texto creativo, de todo discurso –incluido el cinematográfico–) es un acto cotidiano, multitudinario, sin canon. Leer como una acción para comprender la imposibilidad de que “unos cuantos nombres u obras representen a tantos tiempos, lenguas, pueblos, barrios, comunidades, ciudades, migraciones, tantas *mexicanidades* diferentes, mutiplicándose, interminables” (Yépez, 2013a).

El cine mexicano de la época dorada significa muchas cosas pero, sobre todo, es un espacio donde las palabras no pronunciadas son remplazadas por símbolos, donde lo inesperado desautomatiza la percepción de las acciones al interior del filme, y donde, ante la inexistencia de diálogos, las imágenes, los murmullos y los gestos recargan sus sentidos, semantizándose. Es un cine que está lleno de sagas y claroscuros: discursos que son descritos por la plasticidad de sus propias imágenes. Y es también un cine que permite, años después, la

creación de otros discursos fílmicos, como los que propusieran Octavio Paz y Salvador Elizondo, y que recientemente llevara a cabo, con éxito, Émilio Maillé, en su filme del año 2012 *Miradas múltiples (La máquina loca)*. Es un cine donde la mexicanidad se vuelve literatura y donde la literatura se mexicaniza por efecto de un espejo humeante que actúa dentro del imaginario intersubjetivo; un cine gracias al cual Barthes, Althusser, Foucault y Genette legalizan la incursión de lo mexicano dentro de lo universal. Un cine donde la ficcionalidad y el nacionalismo se dan la mano; un cine cargado de parodias e intertextualidades que rayan en el surrealismo. Cinematografía de retórica argumental e ideología que retorna de vuelta hacia la mexicanidad; un cine lleno de vida y valores: un cine con la “X” en la frente.

A) El recorrido del otro hacía *mí mismo*

Para cronistas y críticos contemporáneos, como María Asunción Esquembre, México debe rechazar el folclor artificioso y falso de quien busca satisfacer una mirada ajena ávida de exotismo; dejar de ser –como señala en su apunte bibliográfico sobre Juan Villoro y su obra– el lugar “donde el carnaval se confunde con el Apocalipsis”, “un país piramidal, telúrico” (Esquembre, 2009: § 7), que encuentra su identidad en la mezcla, en el brusco contraste entre las ciudades futuristas y las comunidades indígenas, en una heterogeneidad de grotesca belleza. La autora, en su estudio para la *Biblioteca Miguel de Cervantes*, añade que México se trata de un país de riqueza *kitsch* sobre el cual hay que ejercer, desde la crónica, la narrativa, el relato y el discurso en general, una mirada crítica y reflexiva “que es la mirada del testigo que se carga de empatía hacia el objeto de su observación” (Esquembre, 2009: § 1-7).

El mexicano, al extrañarse frente a lo desconocido, rompe la automaticidad de su percepción: quiebra la relación entre el significante y el significado. Surge así la metáfora de la mexicanidad, de “lo nuestro”, que es en donde la comprensión alcanza a percibir el valor implícito de lo mexicano. Se trata entonces de descontextualizar a los objetos para sacarlos de su rutina y romper en el espectador, con una llamada de atención, su estado de automatización perceptiva.

Los formalistas “borraron” al lector y al autor, pues estaban en contra del psicologismo: no había autor, sino lenguaje, y no había lector, sino lectura. Su propuesta fue la de que, a partir de la desautomatización, se llegara a la singularidad; pero desautomatizar no es sencillo, dado que existe demasiada enajenación: es imperioso sacar a las cosas de su contexto y nombrarlas con otras palabras. Al contextualizar se automatiza y solo en el poema vive la singularidad. La *literaturiedad* es la singularización a partir de la desautomatización. Los formalistas no deseaban ser sintéticos sino descriptivos;

invitaron a reflexionar en el decir, y no a decir solo por decir. Para ellos, dentro del texto, lo que trasciende no es ni el autor ni el lector, sino la literaturiedad que hace de un simple texto, un texto literario. Para Viktor Shklovski “existen dos tipos de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar, como medio de agrupar objetos, y la imagen poética, medio de refuerzo de la impresión” (Shklovski, 2010: 21). Y es que “todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático”. En el discurso cotidiano, rápido, las palabras no son pronunciadas, sino que quedan ahí reemplazadas por símbolos:

Su visión representa la finalidad del creador y está constituida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración. El objeto no es percibido como una parte del espacio, sino, por así decirlo, en su continuidad (Shklovski, 2010: 29).

1- El *suavecito* y el *pelotari*

Podemos observar que, en este sentido, producciones cinematográficas como *El Suavecito* (1950), de Fernando Méndez y *La noche avanza* (1952), de Roberto Gavaldón, presentan a protagonistas que no encajan en lo que se podría esperar de un personaje principal. Marcos Arizmendi, el *pelotari*⁷ en la obra de Gavaldón (basada en un argumento original de Luis Spota, adaptado para el cine por José Revueltas y Jesús Cárdenas) es todo lo contrario de lo que cabría esperar de un héroe; mas tampoco se trata de un antihéroe pues, al igual que el personaje de Roberto Martínez, en *El Suavecito*, no alcanza a llevar a cabo actos “heroicos” ni a involucrarse en nada parecido. Uno esperaría un giro argumental: que las actitudes de ambos personajes, convenencieras y egoístas, se modificaran; que

⁷ Años después de esta producción, Salomón Leiter filmaría, en 1971, *Las puertas del paraíso*, con un guion de Elena Garro y Eduardo Lizalde. La historia da comienzo, igual que *La noche avanza*, en las canchas del Frontón México y, al igual que su antecedente, es un relato que narra anécdotas de apuestas y vicio, con personajes oscuros y complejos, propios del cine negro. Cabe anotar que esta producción se hizo acreedora a la “Diosa de Plata” como mejor película, en 1972. Quince años después de que dejara de entregarse este galardón, luego del desplome, en 1957, de *Cine de oro mexicano*.

(sin haber llegado jamás a ser plenamente malvados o mucho menos) se “volvieron buenos”; que se redimieran de los pequeños o grandes pecados que cometieron por cínicos, jugadores y mujeriegos. Porque, aunque no se trata de personajes antisociales, obtusos, desagradables o pasivos, tampoco personifican antihéroes al estilo del *Lazarillo* o del *Quijote*: simplemente, el lector-receptor está frente a hombres ordinarios venidos a menos.

Todo lo que el espectador no esperaría encontrar en la pantalla aparece: personajes semejantes a cualquier “hijo de vecino” que, precisamente por ello, caracterizan al ser común y corriente, el cual proyecta elementos que tienden lazos de identificación con el receptor. Éste, el público-espectador, no espera verse refractado ahí, en la pantalla grande, en situaciones más o menos verosímiles, creíbles y realistas, mas, sin embargo, se identifica a sí. El hecho de no hallarse ante los héroes típicos que triunfan sobre el mal –cual modelos ejemplares, arquetípicos y moralizantes– rompe con el molde de lo esperado y desautomatiza la percepción de las acciones al interior del filme, causando un cierto extrañamiento, e infundiéndole un carácter singular y cuasi-poético al desarrollo de las relaciones que involucran a los personajes y demás comparsas que les acompañan.

2- El *lumpen*, la belleza y Peralvillo

En *El problema de la lengua poética*, Iuri Tinianov abre su segundo apartado –que lleva por título: “El sentido de la palabra poética”– afirmando que la palabra “no tiene significado preciso. Es un camaleón que nos muestra matices y aun colores distintos” (Tinianov, 1975: 55). Para él, el concepto de “palabra” es una especie de recipiente cuyo contenido varía de acuerdo a la estructura en donde se ubica y a las funciones de las que participa: las palabras fuera de una oración, no existen. Una palabra separada, sola, fuera del continuo de la construcción discursiva resulta una simple entelequia léxica, una entrada del diccionario: un grito sordo que no alcanza su realización de “palabra absoluta”. Para Tinianov, la verbalidad

es el arte cuyo estudio comporta una doble dificultad: por un lado está el material sobre el cual se trabaja y que se conoce como discurso: la *palabra* propiamente dicha; y por el otro lado, está el principio constructivo de ese material.

Los personajes de una obra no pueden ser tratados “como si fueran personas vivas”; sin embargo es imposible garantizar que desaparezcan las biografías de estos personajes ni las tentativas por establecer sobre ellas una realidad histórica. No hay un héroe estático, dice Tinianov, sino un “personaje dinámico” (1975: 11). La obra artística es una dinamia que se manifiesta como un principio constructivo y en esta dinámica discursiva puede haber “espacios semánticos ocupados por una palabra, indiferente desde el punto de vista semántico” pero determinada por la dinámica del ritmo. Estas palabras, vacías de contenido, asumen una “apariencia de significado” se *semasilogizan* (1975: 87). Así, en el continuo del discurso cinematográfico todos esos espacios aparentemente vacíos, donde no existen diálogos sino imágenes, murmullos o gestos, se cargan de sentido.

Las salas de espera que aparecen en varias escenas de *Los Fernández de Peralvillo* (Galindo, 1954), retacadas de periodistas que están a la caza de datos, fotos e información con la cual alimentar las rotativas de los diarios del día siguiente (periódicos que –a su vez– saciarán la sed informativa y la curiosidad del público al interior de la historia del film), son también las salas que le hablan al espectador que está en el exterior, al que mira, en la sala del cine, desde afuera, la obra cinematográfica y su construcción; otro tanto ocurre con las salas de espera en *La sombra del caudillo*⁸ (Bracho, 1960), donde los propios generales encumbrados hacen antesalas y más antesalas esperando poder ver y hablar con el *Presidente* (en unas) o con el *Candidato* (en otras) para ofrecerles –a ambos personajes indistintamente, en una acción cínica y llena de oportunismo– su lealtad “incondicional”.

⁸ Este filme, basado en la novela homónima de Martín Luis Guzmán, sufrió de censura por más de 30 años. La película narra los eventos políticos que sucedieron durante los años posteriores a la Revolución Mexicana, en donde los militares y sus mandos superiores “bandeaban” de un caudillo a otro, “chaqueteando” y traicionando a sus aliados y jefes (como sucede en las escenas de las “salas de espera”) sin el menor escrúpulo.

De la misma forma, en el estética “Merle”, de *Salón de belleza* (Díaz Morales, 1951), cada mirada, cada gesto, el propio paso de las horas y de los minutos va colmando de sentido una trama cuyo epicentro está en ese espacio a donde las mujeres acuden a embellecerse y en donde al mismo tiempo afloran, en ocasiones, la fealdad o las deformaciones que le dan contenido a esta construcción cinematográfica que intenta dibujar a la sociedad urbana del medio siglo XX mexicano. Estas salas y estas antesalas son personajes cinematográficos que funcionan como cajas de Pandora y desencadenan todos los males; son espacios que se llenan de significados y –al repetirse su presencia de manera intermitente– se constituyen formalmente como los coros de las tragedias griegas: contextualizan, sitúan y llevan al espectador (de quien toman su lugar) a reaccionar frente las representaciones dramáticas y, acaso también, a tomar posturas determinadas.

En todo discurso, lo más interesante radica en pluralidad de significados que no se puedan interpretar unívocamente; así lo señala el escritor Enrique Serna:

la riqueza de cualquier historia radica en su ambigüedad. Y cuando hay este tipo de sentimientos encontrados: amor, odio, deseo de dominación y deseo de entregarse al mismo tiempo, es cuando se muestra la complejidad de los seres humanos en su mejor expresión (Serna, en “La mala educación sentimental”, entrevista con Guadalupe Alonso; 2013: 1).

El cine mexicano de la *Época de oro* ha funcionado como una institución didáctica en donde se imparte, a todos los niveles y como materia curricular, la disciplina de la *educación sentimental*, también conocida como educación emocional. Se trata de un concepto definido literariamente que se refiere a la formación de la personalidad durante la infancia y la juventud, influenciada por costumbres, convenciones sociales y por el imaginario transmitido a través de un *currículum* oculto del entorno escolar, donde destaca la cultura popular; ésta impacta, especialmente, en el desarrollo afectivo-sexual de un grupo e, inclusive, de una

generación. Al interior y sobre todo, al exterior del país, las imágenes prototípicas que definen a la mexicanidad han marcado la visión que los extranjeros poseen de los mexicanos, y retroalimentado la propia visión con que el mexicano se reconoce en los ojos del extranjero.

3- Sagas, trilogías y géneros mexicanizados

“El material privilegiado de la comunicación cotidiana es la palabra”, ahí se localiza el lenguaje coloquial, en “el área de la ideología de la vida cotidiana”; así lo apunta Valentín Voloshinov en su estudio sobre las ideologías y la filosofía del lenguaje (Voloshinov, 1992: 38). Añade que la palabra es el material sígnico de la vida interior, esto es: la *conciencia* (el discurso interno). La conciencia se desarrolla porque posee un recurso “elástico y corporalmente expresivo”: se trata de la *palabra* que, como signo social, es el ingrediente necesario que acompaña a toda creación ideológica. Los procesos de estos fenómenos ideológicos (llámense, rituales, música, obras gráficas o cinematográficas) “no se llevan a cabo sin el discurso interno”, pues todos los signos no verbales están sumergidos en el elemento verbal del cual no pueden aislarse ni separarse.

La palabra, por supuesto, no sustituye a los otros signos ideológicos: ni un ritual, ni el cine, ni una pintura, ni una obra musical podrían traducirse adecuadamente a la palabra; sin embargo estos signos siempre la acompañan: “la palabra está presente en todo acto de comprensión y en todo acto de interpretación”, de la misma manera en que todo producto ideológico “refleja y refracta otra realidad, la que está más allá de su materialidad” (Voloshinov, 1992: 31-39). Por ello –al igual que como sucede con la poesía– las obras cinematográficas dicen más de lo que puede decirse de ellas con palabras. Ideológicamente, estas producciones “hablan” con sus formas y con las funciones que desempeñan al interior de su constructo discursivo.

Así, fotógrafos como Gabriel Figueroa, Alex Phillips y Rosalío Solano *dicen* más con sus cámaras que lo que podría entenderse a partir de la lectura de un discurso –escrito o dicho– sobre un filme y su cinematografía. La ideología que transluce los paisajes rurales y urbanos que aparecen dentro de las películas de *Época de oro* no solo refuerza cuanto se dice con palabras, sino que crea su propio discurso, un discurso multimodal y no únicamente textual, escrito, hablado y traducido con palabras; se trata de un lenguaje también gráfico, de imágenes (y sonido) que va más allá de las palabras: un discurso que es descrito por los claroscuros y la plasticidad de sus propias imágenes. Así se explica cómo los directores del cine en blanco y negro manejaban las tonalidades de grises y comprendían lo que significa un matiz y la emoción del claroscuro: la imitación del efecto que produce la luz cuando ilumina las superficies que hiere, y la sensación que dejan en el espectador las sombras que apenas translucen las superficies que la luz no impacta.

Según Bajtín, el texto no es sino un cruce de palabras y sentidos en donde se lee al menos otra palabra (otro texto). Así, en una obra existen dos ejes que no están plenamente diferenciados: un eje horizontal sujeto-destinatario y un eje vertical texto-contexto. El primero es el eje del *diálogo*, y el segundo, el de la *ambivalencia*. Este paradigma sintagmático descubre que todo texto se construye como “un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1978:190). En su obra, *Estética de la creación verbal*, Bajtín apunta que “la única forma adecuada de la expresión verbal de una auténtica vida humana es el diálogo inconcluso”, pues la vida es dialógica por naturaleza y vivir significa participar en un diálogo donde el hombre toma parte, en él, con su propia vida: el ser humano se pregunta, pone atención y responde; lo hace por medio de sus ojos, de sus labios, de sus manos, del alma, del espíritu, del cuerpo todo y con todos sus actos también: “su ser entero se le va en la palabra, que se introduce en el tejido dialógico de la vida de los hombres, en el simposio universal” (Bajtín, 2000: 165).

De esta suerte, las cintas emblemáticas de la época dorada dialogan entre ellas, forman trilogías, crean sagas, se agrupan por temas y presentan personajes que parecen comunicarse transtextualmente entre un filme y otro. Ahí están *Los Tres García* (1946), *Los Tres Huastecos* (1948), las trilogías de Alejandro Galindo y de Roberto Gavaldón, las sagas de Ismael Rodríguez (*A toda máquina*, *Los paquetes de Paquita*, *Nosotros los pobres*), el género de las rumberas –cuyas historias parecen, todas, haberse desarrollado en un inmenso, laberíntico, interminable y elegante “Salón México”– y el género de los enmascarados, con luchadores y monstruos de quienes nunca se conocen sus rostros (porque están tapados), ni sus voces (porque están dobladas).⁹

4- El extraño experimento del profesor Emilio Maillé

Precisamente, diálogo y ambivalencia fluyen en las imágenes de las obras cinematográficas de la época dorada, y no solamente al interior de cada cinta, sino en su exterior, “conversando” entre distintas producciones de diferentes realizadores. Sucede así por la consistencia de sus fotógrafos; los ya mencionados –Figueroa, Phillips y Solano– y otros, importantes también, como son Víctor Herrera, José Ortiz Ramos, Agustín Jiménez, Jorge Stahl y los extranjeros Eduard Tissé, Fred Zinnemann, Jack Draper y Ross Fisher.

Es el realizador contemporáneo, Emilio Maillé, quien en su obra *Miradas múltiples. La máquina loca* (2013), documenta con imágenes –provenientes de al menos cuarenta películas en las que Gabriel Figueroa participó como cinefotógrafo– lo intenso de la expresividad deíctica con que se elaboraron las producciones de aquella época. Y es que no solamente las palabras establecen

⁹ Posteriormente a la *Época de oro* se desarrollarían interminables sagas de “ficheras”, “trailereras”, “jóvenes rebeldes”, “narcocharros”, oficiosos albureros e inefables comedias al estilo de *La risa en vacaciones*, que inundarían las salas cinematográficas en su época más decadente, durante las décadas de los sesenta, los setenta y buena parte de los ochenta.

este tipo de relaciones –basadas en la deixis– sino también las imágenes, los sonidos (en general) y cualquier elemento que verbalice códigos comunicativos, en particular. Críticos y realizadores coinciden en que la cámara de Figueroa marcó al *Cine de oro* mexicano. Una opinión que ilustra este hecho es cuando, ante la pregunta de ¿cuál es su momento favorito del cine mexicano?, el reconocido director, guionista, y actor Luis Alcoriza, responde sin dudar:

un momento que me pareció impactante en cuanto a la belleza de la imagen pertenece a *Pueblerina*, de Emilio Fernández, en donde había un duelo a caballo con dos jinetes un poco en silueta con un fondo de tormenta, unas nubes amenazadoras muy bajas y estos hombres. Se trata de una secuencia verdaderamente impactante (...) porque era un cine puro donde no intervenía ni la intención de un diálogo, ni frases ni ideas... Era sencillamente la imagen en su esplendor y belleza (Alcoriza: 1994: 32).¹⁰

Para Emilio Maillé (cd. de México, 1963) existe un gran interés en que el público mexicano –y extranjero– observe con otros ojos (descontextualizando las imágenes del ámbito de la narración fílmica en la cual aparecieron originalmente en la pantalla) esta producción documental, fruto de un trabajo meticuloso de edición, montaje y musicalización. Realización que está complementada con entrevistas a cinematógrafos especializados en el área de la fotografía y que poseen una experiencia laboral con los más connotados productores y prestigiosos realizadores de todas partes del mundo. *Miradas múltiples...*, en opinión de su director, posee imágenes “que tienen que ver con nuestra propia identidad y cuentan lo que somos” (Maillé, 2013a: 1).

¹⁰ Luis Alcoriza (1918-1992) dirigió más de veinte películas y fue guionista en ochenta filmes; ocho de ellos, en colaboración con Luis Buñuel, entre los que destacan los que realizó para *Los olvidados*, *La ilusión viaja en tranvía*. Él y *El Ángel exterminador*. Su filme, *Mecánica nacional* (1971), es un portento en cuanto a la fluidez de sus diálogos y la chispa con que la cámara relata las tragicómicas situaciones argumentales.

Resulta evidente, a lo largo de este trabajo fílmico –colmado de comentarios y entrevistas realizadas a casi cuarenta cinematógrafos de talla internacional– que no son la trama, el guion, los diálogos y las historias que aparecen, se cuentan y desarrollan, el único lazo que las une transtextual e intertextualmente, sino el devenir temporal, geográfico, histórico y social que captan y reproducen las cámaras: sus imágenes, su música, los gestos de las actrices y actores, el vestuario, los paisajes y los bailes que se conjuntan para dar paso a una mexicanidad que está más allá de lo que las historias relatan: así, para expresarse, no *habla* la trama sino que lo hace su multimodalidad. Es –como señala Hugo Lara Chávez, en su artículo “México, cantera de cinefotógrafos”– una fusión de la belleza visual contenida en cada fotograma junto a la emotividad del desarrollo actoral y con un profundo sentimiento nacionalista que evocaba, por ejemplo, al movimiento de los grandes muralistas mexicanos (Lara Chávez, 2012: § 1-8).

En *Miradas múltiples. La máquina loca* –filme que resulta de la puesta en escena de un ejercicio desconstruccionista– Emilio Maillé presiente una reconexión entre la genética de los mexicanos y la fortuna a que atienden las multimodalidades dentro de la expresión cinematográfica en el *Cine de oro*. Y no solamente se refiere a cuanto toca a la trama y al desarrollo de las propias narraciones y sus historias sino, especialmente, a todo lo relativo a las imágenes que aparecen en la pantalla y –junto a ellas– sobre su música, sus decorados, sus vestuarios, sus paisajes, su cinematografía y su dirección artística (Maillé, 2013b).

Se presentan así caracteres multiivalentes que podrían funcionar, de manera formal, tanto dentro del montaje de una cinta como hacia el interior de la edición de otra. El ser humano –es cierto– solamente puede existir dentro del aspecto de un *yo mismo*; pero (paradójicamente) ese *yo* también se ubica e instala en lo profundo del *otro*. Así aparece “la imagen de sí mismo para sí mismo y mi imagen para el otro”, diría Bajtín. Para añadir que la literatura crea imágenes “muy específicas de las personas, en las cuales el *yo* y el *otro* se combinan de un modo

muy especial e irrepetible: el *yo* en forma de *otro*, o bien el *otro* en forma de un *yo*” (Bajtín, 2000: 166).

Una duplicidad de este orden, dentro de la obra artística, no trata del concepto del ser humano, sino de la *imagen* del ser humano. Es aquí, en este terreno, en el de las imágenes que no son indiferentes a su forma de existencia particular, donde se desarrolla la cinematografía (en general) y, particularmente, la que corresponde a la *Época de oro del Cine Mexicano*. El propio Bajtín apuntó que, aunque la forma de la otredad prevalezca dentro de una imagen: “yo sigo siendo el único en el mundo [y] la imagen del hombre es la vía hacia el *yo* del *otro*” (2000: 166).

Gabriel Figueroa, por su parte, comenta que la película que lo inició dentro del conocimiento de la filmografía mexicana “fue *Santa*, el primer filme sonoro en nuestro país, en el mejor cine que había en México en ese momento: era el cine Palacio, y estaba en la calle Cinco de Mayo, entre Bolivia y Motolinía”. Luego, el fotógrafo añade que:

es muy difícil decir qué elementos del cine mexicano rescataría para formular una nueva estética. Mi fuerte era el blanco y negro, que ya no existe (...) en el blanco y negro yo tuve la suerte, el acierto o el conocimiento de haber puesto una imagen de México en el mundo (Figueroa, 1994: 47-48).

El fotógrafo propone luego buscar una estética mexicana en colores pues, en su opinión “en color no hemos encontrado una imagen”; para él esto es muy difícil, porque el pueblo mexicano no tiene color: “las camisas y los calzones de manta, el sombrero de petate y los rebozos negros de las mujeres (...) solamente en las fiestas sale el colorido muy barroco” (Figueroa, 1994: 48).

Esta visión contrasta con la del escenógrafo Gunther Gerzso, quien laboró para aproximadamente 250 películas. A él le gustaba el cine mexicano porque “cada filmación me permitía estar rodeado de por lo menos unas 60 personas, más todo el pueblo, más todos los curiosos”. Gerzso encontraba más colorido en “ir a las locaciones y explorar los lugares que estábamos filmando (...) en contraste con mi profesión de pintor, que implicaba la soledad monocromática de estar en una habitación todo el día” (Gerzso, 1994: 45).

Emilio Maillé, en su experimento, desprende a las imágenes de su contexto, de sus historias, de su época y de su tiempo. Suspende planos y secuencias en un nuevo devenir discursivo. Las tomas originales de Gabriel Figueroa flotan – ahora– en otro universo, con otra música y un nuevo color (o mejor, un nuevo matiz, pues permanecen en blanco y negro). De acuerdo con Neyda Graciela Pardo Abril, en su análisis sobre *Mediatización, multimodalidad y significado*, el trabajo de Maillé profundizaría sobre los efectos que, en relación con el significado y las prácticas sociales, se generan en la construcción y comprensión de la multimodalidad discursiva “cuyos recursos y sistemas de signos amalgamados, potencian la cognición social a través de los medios masivos de comunicación” (Pardo Abril, 2007: 1).

Al imbricar las imágenes de diferentes filmes en un continuo narrativo (apoyado por una banda sonora construida *ex profeso*) Maillé explora en *Miradas múltiples...*, también, las relaciones entre la mediatización, la multimodalidad y la construcción de significados (visual-imagen, visual-texto, auditivo, auditivo-visual); y gracias a su realización fílmica, a su trabajo de edición y de montaje, es posible identificar en ella las potencialidades y limitaciones de los usos y de los recursos semióticos que pondera, así como su papel en la consolidación de la aprehensión de los significados.

También es de tomar en cuenta la visión del académico Manuel Fernández cuando señala que, el observar las formas intertextuales del discurso permite descubrir la construcción de un tercer objeto: hablar de una película implica (hacer) que hablen los que la hicieron (Fernández, 2009: 105). Y la figura de este

tercero en el discurso de la crónica aparece como una interacción que relaciona al productor y al consumidor, y su papel consiste –entonces– en dar seña y cuenta del encuentro.

La descripción aparece como un discurso que integra a otro indirecto: el que aparece y se da entre los productores y su público. Se manifiesta así un proyecto de influencia frente a otro –proyecto– de interpretación. La construcción de este proceso de comunicación escribe una crónica donde el *productor-director* y el *público-receptor* se convierten en dos terceros que erigen, como a un *tercer objeto*, a la crónica cinematográfica. Las subsecuentes crónicas (que parten de esta primera) se constituyen, entonces, como un *tercer sujeto*, como la representación del “otro” en situación de discurso.

Emilio Maillé, en su experimento, recuerda al de *Apocalypse 1900*, que realizara Salvador Elizondo.¹¹ Única película del connotado escritor mexicano y la cual se exhibió, fugazmente, durante el año de 1965. Para Elizondo (1932-2006), existen motivos de composición que hacen técnicamente posible combinaciones literarias que no tienen un origen literario como, concretamente, sucede con el montaje cinematográfico. Estas meditaciones forman parte –apunta en su artículo sobre el tema Esteban King– “de su preocupación por subvertir la noción de texto como un artefacto cerrado y explorar, en cambio, el vínculo y los modos de operación que se pueden establecer entre la escritura, el cine y las formas visuales” (King, 2013: 7). En este sentido, Salvador Elizondo era un experto arquitecto que concebía a sus obras como entes cerrados y completos.

¹¹ Al año del fallecimiento del escritor, en marzo de 2007, Gerardo Villegas, quien fuera el artífice del rescate del filme –labor que incluyó curaduría, digitalización y una ardua subtitulación– lo presentó en la sala Manuel M. Ponce, del Palacio de las Bellas Artes, en compañía de la viuda del escritor, Paulina Lavista y del crítico cinematográfico José de la Colina. El corto, con una duración de 15 minutos en idioma francés, fue escrito y dirigido por Elizondo en 1965 (es posible acceder a su versión digitalizada en el siguiente vínculo: <http://youtu.be/OgGingYnKuQ>). Villegas, también, escribió y dirigió *El extraño experimento del profesor Elizondo* (2007), documental producido por la UNAM y estrenado durante ese mismo año en la conmemoración del primer aniversario luctuoso del escritor.

Apocalypse 1900 es una ficción que documenta la hipotética destrucción del mundo en el año de 1900, en pleno auge de la *belle-époque*. El film fue realizado con ilustraciones de la revista científica decimonónica *La Nature* y con las de un volumen que cayó en sus manos cuando comenzaba la filmación: el *Manual de operaciones del doctor Farabeuf*,¹² compendio de prescripciones quirúrgicas de principios del siglo pasado e ilustrado, detalladamente, con portentosas láminas:

Cercana en cierto sentido a la cronofotografía –pues sólo utiliza tomas de las ilustraciones de la revista y del volumen citado, junto con unas pocas ilustraciones provenientes del trabajo de Max Ernst, así como algunos fotomontajes de Akbar del Piombo –un divertido e irreverente autor publicado por la *Olympia Press*– la película muestra, no sin cierto ironía, el idilio y la vida cotidiana de la época de las invenciones mecánicas (el teléfono, el globo aerostático, la bicicleta), momento en el cual se incursiona también, a través de la cirugía, en esa otra máquina que es el cuerpo humano (King, 2013: 8).

Salvador Elizondo,¹³ quien viajó a París para estudiar en el *Instituto Francés de Altos Estudios Cinematográficos*, rebatía la idea –repetida según él hasta la saciedad– de que existe una barrera infranqueable entre la literatura y el cine. Para él, ambos medios ofrecen formas de expresión similares y, el montaje (la edición) resulta el mecanismo de operación que permite lograr creaciones donde

¹² *Farabeuf, o la crónica de un instante* (1965), es una novela emblemática de la escritura de Salvador Elizondo. Esta obra ejemplifica la visión del autor sobre el tiempo: en ella se narra, desde distintas perspectivas y ángulos, la recreación de un mismo instante que, en la historia, contiene el significado de la vida de los protagonistas. Por su estructura, *Farabeuf* ha sido calificada como una obra maestra de la literatura mexicana del siglo XX.

¹³ Salvador Elizondo siempre tuvo un profundo conocimiento y una gran admiración por el cine. Su padre, Salvador Elizondo Pani, fue un importante productor cinematográfico durante la *Época de oro* del cine mexicano. Estuvo inmerso, desde muy temprana edad, en el mundo del séptimo arte. Su comprensión de la cinematografía y de las películas fue intensa, gracias al hecho de haber radicado, siendo joven, en Europa y en los Estados Unidos durante largas temporadas. El profesor hablaba fluidamente en inglés, francés y alemán (además de castellano, su lengua materna).

se altera la temporalidad propia de los medios específicos y se pone en juego la compleja noción de imagen que permite vincular al cine con la fotografía, los ideogramas y la escritura.

En todo caso, Elizondo “busca explícitamente la colaboración del lector para llegar a una síntesis que permita comprender el significado de la obra: un significado, distinto al de cada fragmento por separado y cualitativamente diferente a la suma de todas las partes” (King, 2013: 9-10). El siguiente paso en este periplo experimental de construcción y deconstrucción multimodal sería, quizá, el que proponía Octavio Paz¹⁴ al cineasta José Luis Ibáñez,¹⁵ y que consistiría en llevar al cine ya no un cuento o una novela adaptada, sino todo un poema; en este caso, su celebrada obra lírica de 1996, el poema *Blanco*.¹⁶

Una película en la que no hubiese más imágenes visuales que las letras; una combinación de palabra dicha (tres voces) y palabra escrita (diversos tipos de letras en movimiento o inmóviles, sobre una pantalla de colores cambiantes), todo puntuado por silencios y blancos. Única posible concesión: entre parte y parte podrían aparecer formas visuales y manifestaciones sonoras (música y/o ruido). La última imagen podría ser francamente (brutalmente) erótica y después: blanco (Paz, citado por Ruy Sánchez, 1994: 44).

¹⁴ En 1969, Octavio Paz (1914-1998), manifestaría su deseo de hacer, con su poema *Blanco*, un filme. Su propuesta iba dirigida al cineasta y director de teatro veracruzano José Luis Ibáñez (1933). De este proyecto da noticia Alberto Ruy Sánchez al citar la información que le proporciona Enrico Mario Santi, quien, al preparar una biografía intelectual del poeta, cita una carta de Octavio Paz para Vicente Rojo, fechada el 29 de noviembre de 1969.

¹⁵ José Luis González Ibáñez (guionista, catedrático, director de teatro y cine) es conocido desde 1956 simplemente como José Luis Ibáñez. Colaboró con el célebre grupo *Poesía en voz alta* (1956-1960) de la Casa del Lago y debutó como cineasta en el legendario Concurso de Cine Experimental, de 1964, dirigiendo *Las dos Elenas*, en colaboración con un guion de Carlos Fuentes.

¹⁶ En 1966, Octavio Paz escribió el poema *Blanco* y lo concibió con una estructura y métrica para que fuera una obra que provocara una experiencia visual y auditiva. Esa premisa paciana se materializó con la presentación de la aplicación para iPad del poema, donde está el texto íntegro y hay una lectura a tres voces (por parte del propio Octavio Paz, del poeta Eduardo Lizalde y del académico Guillermo Sheridan -experto en la obra del vate de Mixcoac); la aplicación cuenta con comentarios, estudios, noticias de las distintas ediciones, los manuscritos originales y fotografías del escritor (Figueroa, 2013: 1).

B) De la *literaturidad* a la *cinematograficidad*

Así como los formalistas deciden que lo literario no hay que buscarlo en la psique del autor o del lector, también deciden –señala Victor Erlich– que hay que borrar “de un manotazo toda la palabrería sobre ‘intuición’, ‘imaginación’, ‘genio’, y demás” (1974: 247). Al mismo tiempo, en su ensayo “Qué es la poesía”, Roman Jakobson rechaza la versión de la existencia de temas intrínsecamente poéticos, por considerarla dogmática y anticuada; luego apunta: “hoy en día todo puede servir como material para un poema”. El crítico literario –añade en su estudio sobre *La poesía rusa moderna*– no debería de interesarse sino por la investigación de los rasgos distintivos de los materiales literarios, pues “el objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la *literaturidad*, ella hace que una obra dada sea una obra literaria”.

David Viñas entiende que los formalistas no intentan responder a la pregunta de “¿qué es la literatura?” o “¿qué debe ser la literatura?”, sino que buscan su especificidad como punto de arranque, para poder hallar luego su *literaturidad* (Viñas, 2002: 361). Otro tanto sucede con la cinematografía: lo importante no es tanto encontrar sus temas, su proceso técnico, su desarrollo estilístico, etcétera; sino que –a partir de todo lo que para la literatura y el estudio del discurso significa la *literaturidad*– buscar una especie de *cinematograficidad*, que consistiría en analizar los filmes por un proceso de inducción, de lo particular a lo general, y encontrar en ellos el uso especial del lenguaje cinematográfico; el valor autónomo de sus fines y sus valores estéticos por sí mismos.

En “Sobre el realismo artístico”, Jakobson recuerda que “la historia del arte, y en particular, la historia de la literatura, es una charla” que sigue todas las leyes de ésta. Se refiere a que es muy sencillo hablar de la vida y de la época “a partir de las obras literarias” (Jakobson, 1980: 71). Comenta lo fácil de pasar de un tema a otro, alegremente, platicando anécdotas de la vida del artista y detalles sociales,

psicológicos o filosóficos de la obra en cuestión; y es que toda lengua está llena de tropos y conoce eufemismos, fórmulas de cortesía, alusiones, giros, ironías y paradojas, o sea: figuras del lenguaje. Jakobson afirma que la elección de una palabra no habitual nos permite acercarnos verdaderamente al objeto designado; recurrir a la metáfora, a la alusión, a la alegoría y a estas figuras del lenguaje que vuelven al objeto más sensible ayuda a designarlo de una forma que nos asiste a verlo.

La función estética o poética prevalece cuando el sentido de la comunicación se orienta hacia el mensaje y atrae la atención sobre su forma, su propósito estético y sus recursos estilísticos; esta función no se presenta exclusivamente en los textos literarios. En este mismo sentido, el tijuanense Heriberto Yépez aborda a Derrida:

nuestra época siente que todo debe ser ‘accesible’ y *fast-food*. Si algo es difícil, el lector promedio se ofende. Derrida usaba neologismos y jerga. Ante una diferencia al escribir o hablar, el menor desvío en una letra, vocablo, fraseología o sintaxis, muchos se exasperan. Somos cuadrados (Yépez, 2013b).

El discurso cinematográfico también participa y utiliza esta especie de neologismos o jergas diferenciales y, naturalmente, la cinematografía mexicana de la *Época de oro*, apelaba a su uso. Este recurso, su realización fílmica, impactaba al espectador en cuanto se refiere a la construcción de significados (visual-imagen, visual-texto, auditivo, auditivo-visual) y contribuía –al mismo tiempo– a permear la *educación y formación sentimental* de su personalidad

El tema del lenguaje como un territorio compartido por el *yo* y el *otro*, que Bajtín puso sobre la mesa, también es retomado por Jaques Lacan en su ensayo “El estadio del espejo como formador de la función del yo”. Para Lacan, la noción del ser humano, de su apariencia y de su personalidad, se forja desde su infancia, cuando se refleja en un semejante. En el “estadio del espejo”, el ser humano se

comprende “*como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en un sujeto cuando asume una imagen cuya predestinación [está] indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*” (Lacan, 2003: 87).

Este fenómeno de reconocimiento y de auto-reconocimiento, de acuñación o troquelado, que está genéticamente determinado y experimentalmente comprobado en el ser humano, aparece no solo en las primeras etapas del crecimiento del niño –materializado a través de sus juegos–, sino a lo largo de la vida del hombre. Así, las imágenes emblemáticas de la *Época de oro*, toman cuerpo y sirven no solo como punto de referencia para una generación –que se desarrolla al parejo de una nación industrializada que crece–, sino también como espejo para las siguientes generaciones que entran en contacto con este *reflejo-pantalla*, en donde se reactualiza, se refracta y toman forma las características distintivas frente a las que el mexicano se identifica y reconoce.

No en vano, Emilio Maillé afirma que en las películas mexicanas de la época dorada hay una reflexión intrínseca sobre la imagen y una consideración sobre la metatextualidad del propio cine, pues en estos filmes “existe una entrada emotiva muy ligada al ADN de los mexicanos que los reconecta con ellas” en una experiencia estética (Maillé, 2013b). Se trata de algo semejante a lo que Gustav Bally llamaría –en su obra *El juego como expresión de la libertad*– “un campo relajado en cuanto a sus posibilidades”:

Realmente significa algo nuevo que el animal ya no ‘pesque’ para alcanzar un botín, sino que desee un “botín” para pescarlo. Hasta ahora habíamos dicho: la meta biológica es un acto instintivo y se logra mediante la conducta de apetencia. Ahora, en cambio, debemos decir: el objetivo es un acto “aprendido” en el ámbito de la apetencia, que fue adquirido con una relativa independencia de la meta del instinto (Bally, 1980: 26).

De ahí, por ejemplo, que las canciones que entonaran Jorge Negrete, Emilio Tuero o Pedro Infante se sigan escuchando e interpretando, noche a noche, en cientos de lugares por todo el país. Pero no es solo el hecho de que se interpreten estas melodías lo que llama la atención, sino la manera en la que se personaliza “el mexicano” cuando las canta... Ya no es *otro* quien entona la canción, sino que es *uno* el cantor: quien canta en voz del otro. *Uno* es, de pronto, *aquél*; y es el *otro* quien *uno* quiere ser. Por ello, Bajtín escribía: “la forma de la otredad, desde luego, prevalece en una imagen; yo sigo siendo el único en el mundo (cf. *El tema del doble*). Pero la imagen del hombre es la vía hacia el yo del otro...” (Bajtín, 2000: 166).

En su ensayo “Literatura y Literariedad”, Nora Catelli apunta que, para Lacan, nunca ha existido correspondencia alguna entre el significante y el significado, pues para ello estarían la dialéctica y la retórica. Existe, sin embargo, un perpetuo deslizarse de significantes que surgen de la fuerza interior del deseo inconsciente. Lacan establece el esquema de lo Real-Simbólico-Imaginario: lo *real*, alude a lo filosóficamente inabordable; lo *simbólico*, se impone a la naturaleza; y, lo *imaginario*, es el ámbito aquel en donde el sujeto enceguece frente a sí mismo mientras se desplaza dentro del conflicto que se da entre su voluntad y sus deseos.

El sujeto no *conoce*, pues aplaza su posibilidad de saber mientras se desliza en la búsqueda perpetua de hallar el sentido de sus actos y el significado de su realización. Entonces, ¿quién habla en el texto?; para los estructuralistas, quien habla es el sujeto; pero también habla el lenguaje, pues texto y lenguaje mantienen una relación funcional, opositiva, discursiva e inconsciente (Catelli, 2005: 71). El texto habla, y habla el lenguaje aun en contra de las decisiones de su autor.

Según Octavio Paz, en Lévi-Strauss “las ideas que se hace una sociedad de sí misma son el producto de una estructura inferior inconsciente”, y añade que el antropólogo francés ve en la cultura “un simple reflejo de las relaciones

materiales” (Paz, 1975: 103). Sin embargo, coincide con Edmundo Leach en el sentido de que Lévi-Strauss se propone explicar al “contenido no verbal de la cultura como un sistema de comunicaciones [el cual] aplica a la sociedad humana los principios de una teoría general de la comunicación” (1975: 109). Así, para Lévi-Strauss en el subconsciente se depositan “como en un archivo inmenso, desordenado y repleto”, imágenes y recuerdos, aspectos de la memoria; y, a su lado, el inconsciente está siempre vacío: recibe emociones, representaciones, y otros estímulos como pulsiones que organiza y transforma a la manera en que el estómago lo hace “con los alimentos que lo atraviesan”. Ello no vuelve “al hombre en sí” inaccesible, sino que más bien lo convierte en una ilusión, en un signo de cambio, porque si no hay sujeto, el hombre no puede ser: ni el *ser significado* ni el *ser significante* (1975: 118-121).

De igual forma, el receptor de las proyecciones cinematográficas estructura el sentido de su ser a partir de cuanto aparece en pantalla. El contenido del mensaje que se emite en un filme es aquel que el espectador-receptor transfigura; esta metamorfosis se lleva a cabo sobre todo al nivel inconsciente y más allá del subconsciente; las imágenes de la película quedan organizadas en la superestructura de lo consciente pero “no se ven”, pues se trata de imágenes que están ubicadas en las subestructuras del pensamiento y su función es sináptica como la de las dendritas en las neuronas que dan cohesión y coherencia a un mundo idealizado e irreal, aunque virtual y presente.

Al referirse a la presencia de “los cines” durante la época dorada, Carlos Monsiváis comenta que, en las salas cinematográficas, se adquiría lo que no admite la ciudad en expansión: “el sentido de intimidad dentro de la multitud, la pertenencia al todo del que se es una porción divertida y relajienta [y] la preferencia de la realidad fílmica sobre la realidad a secas”. Comenta que, frente a la pantalla cinematográfica, el espectador aprende sobre el funcionamiento del nuevo lenguaje de la vida moderna y complementa su educación sentimental – educación cuyos primeros grados cursó como oyente de programas radiofónicos– al integrar los melodramas a su propio imaginario.

Entiende el público, también, los cambios que le afectan: “el abandono de la vida agraria, la erosión de la cultura que creía eterna, las opresiones de la industrialización”. En su opinión, sin *el cine*, la gente del pueblo (un obrero, una mesera, un campesino, una *fabriqueña*) “jamás identificarían a la vida sentimental con el discurrir cotidiano [pues] cada melodrama es el encuentro con la identidad [y] cada comedia comprueba que no se vive en vano” (1994: 36). Para este público, que cautiva y cultiva el *Cine de oro*, los mitos son puentes de entendimiento, los rostros y las figuras privilegiadas de los actores y actrices son los de su propia biografía, y los de una biografía colectiva que encarna sus experiencias pasadas y sus presentes vivencias.

Así, el espectador utiliza a las películas para inventariar sus propios ambientes familiares, y ahí se contempla: en el espejo de los actores; ya en el de los principales, los secundarios o en los de carácter. En su afortunado artículo para el número especial de la revista *Artes de México: Revisión del cine mexicano*, Monsiváis ofrece, en su nota “El matrimonio de la butaca y la pantalla”, una caracterización del oficio de las salas cinematográficas:

En los años treinta y cuarenta las salas de cine cumplen una doble función: son los clubes y casinos del pueblo, y son los recintos de la otra educación posible, del desahogo sexual previo al coito o posterior al onanismo. En las salas de cine se prueba el ingenio, se gozan las complicidades de la oscuridad, se legaliza el faje, y los espectadores se saben feligreses de una religión nueva (1994: 36).

Aunque hoy resulta imposible reconstruir la importancia y los cometidos del *Cine de oro* de México, es posible apuntar que sus proyecciones propiciaron un sentido distinto de comunidad y una identidad inherente a la “familia mexicana”. Es así, porque en la definición didáctica del cine (número de fotogramas proyectados por

segundo) se pierde la importancia del efecto de movimiento, de la ilusión de la realidad: en otras palabras, el cine catapulta al espectador hacia un ámbito de realismo que se equipara con la sensación de consciencia que se experimenta en la vida real. Para el crítico, editor y poeta, José María Espinasa, el espectador inicia un efecto contrario al darle, a esas imágenes, “un sentido icónico y devolverlas a su inmovilidad inicial: la foto expulsada del paraíso se volvió cine [pues] una imagen robada a su secuencia ya es nostalgia del origen” (1994: 51). Por ello, el cine mexicano de época abunda en imágenes de rostros memorables que forman parte ya de un imaginario colectivo; y, olvidarlo, no constituye un reto fácil.

C) El espejo humeante del imaginario intersubjetivo

Cinematográficamente, se conoce como cine de autor a las producciones en las cuales el director tiene un papel preponderante. Muchas veces porque utiliza un guion propio, otras tantas porque produce o coproduce, y también porque, en ocasiones, llega a manejar personalmente la cámara o a editar, y hasta se dan casos, intermitentes, en donde inclusive el director llega a actuar dentro de su propia película. Otra característica de este cine autoral consiste en que la realización del filme se da al margen de las presiones y limitaciones que implica laborar para grandes estudios; ello le infunde al producto una mayor libertad pues permite interpretar cinematográficamente una particular visión del mundo. Pero... “¿qué es un autor?” –pregunta Michel Foucault–; Roland Barthes responde con el planteamiento de la muerte y la desaparición del autor. Intenta así explicar que un texto escrito no pertenece a su “creador” sino a la cultura –en general– y al lector –en particular–.

Y es que todo texto resulta ser un conjunto de citas infinitas de otros textos, de ideas entrecruzadas que provienen de un pasado cultural e histórico. Por ello, el autor, al escribir una novela, un cuento, un texto en general, desaparece y muere. Las ideas que se plasman en el papel no le pertenecen sino a la cultura y a la historia. El autor desaparece porque no existe un lector absoluto: son muchas las interpretaciones que se le pueden dar a un texto o a una obra cinematográfica. El discurso (escrito o gráfico) y su lector son más relevantes que el autor.

Otro tanto, podríamos decir, equivale discursivamente hablando para una producción cinematográfica. Aunque la lógica nos lleva a inducir que todo acto de habla tiene por fuerza un autor-emisor y que toda pieza fílmica proviene de un productor-director-autor, lo que se entiende es que no por el hecho de haber manejado cámaras, temas y palabras en una pieza autoral, ésta le *pertenece* a su

creador. Y no es que se esté hablando de particularidades ligadas al derecho de autor ni mucho menos a cuestiones relacionadas con sus regalías. Cada interpretación que un receptor induce de un trabajo creativo da como resultado una nueva obra, un nuevo poema, un nuevo trabajo gráfico, una nueva pieza musical o un nuevo filme –en cada caso–; o sea, quien recibe un objeto artístico creado, por ese simple hecho, crea uno nuevo, pues al interpretarlo, éste (el objeto artístico) ya es otro, pues ha sido filtrado por el tamiz de *otro* entendimiento.

Barthes escribió en su obra, *El susurro del lenguaje*, el ensayo teórico titulado: “La muerte del autor”. Explica ahí que el acto de escribir es una reconstrucción, un reescrito; por lo tanto, su autor desaparece: metafóricamente, muere. La idea de autor tiene que ver con un gesto, con el estampado de una firma, con apropiarse de las ideas; pero las ideas no son propias de cada persona: pertenecen a la cultura histórica en general. Para dar existencia al lector, la voz autoral debe desaparecer. El discurso escrito no es una categoría fija: cada lector le da una posible interpretación. El texto es una reescritura, “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” que se reescribe y se reactualiza, dejando de ser una categoría fija (Barthes, 1987: 69).

Por ello –se concluye– tiene que desaparecer el autor para que entonces pueda existir el lector como un agente reconstructor. Se trata de una especie de reactualización del mito de Tezcatlipoca, el espejo negro humeante que exige ofrendas humanas, las cuales consisten en el sacrificio que da lo mejor de cada uno para trascender a través de este acto inmolatorio. Así, el autor se sacrifica y muere metafóricamente, no por su obra, sino por crear una multiplicidad de obras en una infinidad de lectores; tantos, como receptores-espectadores entren en contacto con dicha obra de creación.

1- Barthes canta a José Alfredo

Antiguamente (y aún hoy, en ciertas comunidades) el concepto de autor, de artista, de creador, no existía: las obras y los mitos, las esculturas, la arquitectura, la música y la danza pertenecían a la colectividad. La idea del *autor* es una categoría moderna dada por el sentido de pertenencia que otorga una firma; el autor es un personaje que viste de prestigio al individuo, un genio incomprendido o un artífice excéntrico y distinguido.

Lo cierto es que las ideas escritas por aquel autor, y sus creaciones, pertenecen a la cultura. El sentido de múltiple y continua reconstrucción del texto les permite –a las ideas de un autor y a su obra– interactuar con todas las demás expresiones artísticas que habitan en el mundo de la cultura. Nadie crea de la nada; nadie es capaz de sacar de la chistera (como si fuera un mago en su acto circense) creaciones absolutamente novedosas y originales: las ideas solo se reagrupan (imantadas por un discurso innovador) en diversos constructos y con los elementos que están a la mano y dotados de inequívocas certezas. El sentido de pertenencia aparece como resultado de la ideología capitalista, la cual le concede al autor la propiedad de sus ideas y el derecho a lucrar con ellas; gracias al pensamiento positivista la cultura tiene en su centro al autor, y su resultado es: *el imperio del autor*.

Resulta interesante también, cuando Barthes analiza un relato, el apunte que hace al señalar que éste comienza con la propia historia de la humanidad, ya que no existe ningún pueblo que carezca de ellos. El relato, originalmente, fue oral y su transmisión se daba de boca en boca: bardos, rapsodas, trovadores, chamanes y juglares no cantaban de un autor conocido; aquellos mismos relatos alimentan a los que hoy, ahora, se presentan con firma (Barthes, 1996: 7-33). Añade, con mucha razón, que “un texto está formado por escrituras múltiples, unas con otras establecen un diálogo, una parodia, una contestación que se recoge en el lector” (Barthes, 1987: 71).

En efecto, no existe nada nuevo bajo el sol, además, “la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino: el lector (es quien) mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (1987: 71). Para este teórico, la escritura creativa es la destrucción de toda voz, de todo origen: es el lugar neutro y oblicuo en donde se pierde toda identidad, en especial, la del cuerpo que escribe (Barthes, 2010: 221).

En las antiguas sociedades se admiraba la *performance*, no el *genio* – propio de las sociedades científicas y positivistas–. El *autor* es un personaje moderno que prestigia al individuo, a la persona humana. A partir de Mallarmé, Valery y Proust, se puede decir que el lenguaje actúa por sí solo: *performa*. Ya no es el yo del supuesto autor el que habla por las letras en el texto. El Surrealismo subvierte los códigos y, ciertamente, ayuda a desacralizar la imagen del Autor. Y es la Lingüística quien muestra que la enunciación es un proceso vacío que funciona perfectamente sin necesidad de interlocutores; lingüísticamente, el lenguaje no conoce a ninguna persona: solo a un sujeto que define a la enunciación y la mantiene en pie. El Autor no es más el padre que engendra a su hijo/libro/filme; ya no es aquel que lo nutre con su propia historia y con su biografía: “el escritor moderno nace a la vez que su texto” (2010: 223).

Resulta, pues, inútil tratar de *descifrar* al texto. La nueva crítica pretende descubrir al autor bajo la obra y, así, poder *explicar* al texto. El imperio del autor – sentencia Barthes– era el imperio del crítico. Pero el texto ya no contiene un *sentido último*. Un texto está formado por escrituras múltiples que se inscriben en el lector; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino: brota de un número de creadores igual al de *lectores-espectadores-receptores* que existan.

Por ello es posible afirmar que las películas de la *Época de oro* de la cinematografía mexicana cuentan con decenas de millones de autores: tantos como cuántos espectadores las hayan presenciado. Sin embargo, cada una de estas *nuevas* obras no podría, en sí, ser tan distinta una de la otra: su diversidad radica en la interpretación que cada uno le otorga a la interiorización de la

construcción estructural que permanece en cada objetivación personalizada. Su fuerza interpretativa crece en la medida en que cada *nuevo* creador *actúa* su propia obra; obra a la cual *representa* (en términos dramáticos, teatrales y actorales) en función de *cuánto* se apropia de ella.

Y he aquí que el ser prototípico e insuficiente del mexicano tiende a hacer más suyo lo que aparentemente es de todos: un campeón sin corona, una pueblerina despechada, el servicial portero, la dulce aventurera, el *suavecito* creído y cinturita, la dama pizpireta de la sala de belleza y muchos estereotipos más mutan con el tiempo, pero permanecen inmersos en un continuo mexicanizado que habla mucho más de un *mundo raro* que de un mundo nuevo, donde no existe el dolor, triunfa el amor y no hay penas ni llanto.

2- Althusser baila con Vitola

Para Althusser, la ideología tiene que ver con lo imaginario y con la fase del espejo que describe las estructuras y los sistemas que permiten acceder al concepto significativo del yo (el *moi*, en Lacan). Esta ideología, ahistórica y eterna, se vuelve la representación de una relación imaginaria del ser con su existencia.

Siempre habrá ideología, y no como una forma de engañar a la falsa conciencia, sino más bien como una relación normal entre los individuos con la sociedad. La ideología sucede en la mente y, según Althusser, se da como una relación imaginaria entre los sujetos y la sociedad. La historia resulta entonces un proceso sin fines, cuyo motor es la fuerza productiva y donde el ser es sujeto de una historia que no es movida por alguien: una especie de marioneta que no va para ningún lado y que pende de los hilos sin sentido de un titiritero convulso.

La ciencia de la historia demuestra que la filosofía no dice verdades, pues más que una ciencia, la filosofía es una ideología que asegura al sujeto que todo está bien como está, y que todo continuará “naturalmente” su marcha (Althusser,

1970). El surgimiento de artistas como *Cantinflas*, *Tin Tan*, *Palillo*, *Vitola*, *Mantequilla* y *Chicote* (entre otros) logró, en el México de los años cuarenta, enfrentar al público receptor con imágenes y discursos de personajes *mexicanizados* por obra y gracia de una realidad hasta entonces inaprehensible. Histórica e ideológicamente el ser del mexicano ya no era el de aquel mestizo incauto, presa de la leva y de los conflictos revolucionarios, sino parte de una nueva generación urbana y pícara, cuya movilidad lo llevaba a recorrer no solo el país entero sino, incluso, llegar hasta allende sus fronteras.

La propuesta fílmica de los comediantes mexicanos, durante la parte medular del siglo pasado, supo insertarse en el discurso hegemónico de la época y, basada en el melodrama y en un nacionalismo a ultranza ambientado en el medio rural o en los nuevos claros urbanos, “trastocar el espacio utópico que favorecía los valores morales, la familia y la identidad del ser mexicano, en contraposición del espacio urbano y la ciudad vista como lugar de perdición” (Rivero Mora, 2013: § 1). Al tiempo que las pantallas mostraban las imágenes de un México idílico, arropado en sus valores y costumbres, también, de pronto, mostraron a un nuevo ciudadano lleno de frescas facetas e integrado a la modernidad imperante; un mexicano perspicaz, inteligente, relajiento y abierto.

Ya no se trataba del personaje que sufría y llevaba a cuestras su mexicanidad cual estigma y destino fatal. Estos actores y otros más, como Joaquín Pardavé, Andrés Soler, y Manuel Medel, le otorgaron al público receptor, con sus caracterizaciones, la visión íntima de una nueva otredad en la cual refractarse: una nueva ideología. A partir de ellos lo importante no era volcar, en la propia personalidad, toda la idiosincrasia que un estado emergente captura para repartir en cada ciudadano; la ruptura con los mecanismos ideocráticos prevalecientes se da en los términos que la ironía, la burla y la parodia establecen.

Los peladitos, los pachucos y los relajientos toman por asalto a las salas de exhibición. Nadie puede escapar al influjo del hablar sin decir nada; del decir en caló y en un *espanglish* inentendible lo que no es posible comprender cabalmente;

de hacer mofa, escarnio y burla de las instituciones. La experiencia de hallarse contento (contenido) y relajado (relajiento) es imposible de expresar más que con una sonrisa cómplice y en un estado de algarabía y aprobación que se actualiza al interior de la comedia: “Resortes”, “Clavillazo”, “Manolín” y “Piporro”, dieron fe de cuánto un mexicano, libre y suelto, es capaz de hacer-no/hacer; pues finalmente, sus acciones se comprimen dentro de una comedia que deviene, naturalmente, en tragedia por omisión.

3- Foucault recita “El brindis del bohemio”

Para Foucault, el *autor* y su *nombre* no se sitúan en la ficción de la obra, sino que la *función-autor* es característica del modo de existencia, circulación y funcionamiento de los discursos al interior de una sociedad (Foucault, 2010: 233). En este teórico, la función-autor está ligada al sistema jurídico y no se ejerce de manera uniforme sobre todos los discursos en todas las épocas; no se atribuye espontáneamente a su productor y, finalmente, no se remite a un individuo real. Es en el cine de autor mexicano, especialmente dentro de la comedia, donde *lo mexicano* se convierte en el verdadero autor.

Cada película de la *Época de oro* no solo nos habla de una trama específica o de una historia determinada; en realidad, cada producción lleva en sí muchas historias reales y muchas ficticias. Cada filme mexicano de mediados del siglo pasado atrapó y concentró, como con un embudo, la *Historia* de un país que comenzaba a entablar una lucha por encontrarse a sí mismo y por definir su personalidad en ciernes: esta cinematografía ayudó a crear la identidad de *lo mexicano* y a que una nueva generación de nacionales se distinguiera como un grupo específico entre las otras nacionalidades: con características particulares e inimitables.

Foucault apunta que el discurso literario, en occidente busca, desde hace siglos “apoyo sobre lo natural, lo verosímil y también sobre la ciencia –en

resumen, sobre el discurso verdadero—” (Foucault, 2009b: 23). Para él, la voluntad de verdad es un gran sistema de exclusión que afecta al discurso. Pareciera, añade, que “la voluntad de verdad y sus peripecias estuvieran enmascaradas por la verdad misma en su necesario despliegue”; se pregunta, luego, si lo que está en juego no es sino el deseo y el poder, y apunta que “la voluntad de verdad que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo es tal que no puede dejar de enmascarar la verdad que quiere” (2009b: 24).

Para Foucault hay discursos dichos en el curso de los días y de las conversaciones que desaparecen prácticamente al ser pronunciados; y hay discursos que “más allá de su formulación, *son dichos*, permanecen dichos y están todavía por decir”: son aquéllos que conoce el sistema de cultura, textos religiosos, jurídicos, científicos y “también esos textos curiosos” que se hacen llamar literarios (2009b: 26).

Lo verdadero es verdadero porque se identifica con lo mismo que entraña; de ahí, su veracidad. En ese sentido, la *identidad* lo es porque alude a lo real, a lo verosímil. La palabra “identidad” deriva del vocablo latino *identitas*, cuya raíz viene del término *idem*, el cual significa: “lo mismo”. El *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* nos dice que, en su acepción más básica, la identidad “incluye asociaciones con los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a otros que no pertenecen a la misma”; además, se trata de “la conciencia que un individuo tiene de ser, él mismo, distinto a los demás” (DECL, 2009: 140). Así, entre *lo mismo* y *lo otro*, se abre el territorio material y simbólico de la identidad.

De la misma manera en como los filmes proporcionaron al mexicano de mediados del siglo pasado un espacio de identidad, en el pretérito un tanto más remoto (finales del siglo XIX y principios del XX) la poesía cumplió esa función. Es el caso de aquellos poemas “clásicos” que eran recitados en las tertulias donde el poema y el declamador se hacían uno. Se pueden citar piezas como “El brindis del

bohemio”, de Guillermo Aguirre y Fierro (San Luis Potosí, 1887-1949)¹⁷, poema que versa sobre el brindis que una noche de fin de año un grupo de seis bohemios realiza “en torno a una mesa de cantina”.¹⁸ Cada uno pronuncia un acalorado discurso que no es igualado, en la profundidad de su sentimiento, con el que declama Arturo, quien se lo dedica entre lágrimas a su anciana madre. Al recontextualizar este discurso, quien recita hace válidas, para sí, las palabras del poema, y el peso que entraña su materia lírica lo equipara al que brota de sus propios sentimientos, idealizando “temas como la pasión, el abatimiento y la melancolía” (Iglesias, 2013: 61).

Otros poemas –apunta Raquel Iglesias en su estudio sobre la intertextualidad– cumplían también esta función intertextual (función que se debate entre la contextualización y la descontextualización) y eran muy recitados “en torno a las mesas de las cantinas”; algunos títulos que cita Raquel Iglesias en su análisis son: “El seminarista de los ojos negros”, de Miguel Ramos Carrión (Zamora, 1848-Madrid, 1915); “La Chacha Micaila”, de Antonio Guzmán Aguilera (Zacatecas, 1894-México, 1958)¹⁹; “La casada infiel”, de Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 1898-Granada, 1936); “Por qué me quité del vicio”, de Carlos Rivas Larrauri (México, 1900-1944) y “Coplas a la muerte de su padre”, de Jorge Manrique (Jaén 1440-Cuenca 1479).

El cine y las producciones cinematográficas de mediados del siglo pasado, presentes en toda la República Mexicana, sin duda proveyeron, al público espectador, de un espacio de identidad en donde contextualizar su propio y particular devenir como seres sociales históricamente integrados a una comunidad. Las imágenes típicas de este cine, plenamente identificado con lo

¹⁷ El poema “El brindis del bohemio” forma parte de *Sonrisas y lágrimas*, volumen publicado en 1928 y que le dio celebridad al escritor potosino.

¹⁸ El cantante, locutor y profesor Manuel Bernal (1901-1975), conocido como el “mejor declamador de América”, realizó grabaciones de varios poemas clásicos, como son “México, creo en ti”, “La Suave Patria”, “La Chacha Micaila” y “Por qué me quite del vicio”. Es recordado como el mejor intérprete de la sentida pieza lírica “El brindis del bohemio”.

¹⁹ Este autor zacatecano, además de poeta, se destacó como guionista de importantes películas del cine nacional como: *Allá en el rancho grande* (1936) y *Bajo el cielo de México* (1937).

nacional, la tradición y la mexicanidad, pasaron a integrarse al imaginario que se define en la memoria del espectador a lo largo de las generaciones.

Para Juan Villoro, “la identidad está en oferta”: los abusos de la globalización han renovado el anhelo por las patrias chicas que buscan independizarse y “prefiguran movimientos en los que los municipios se separarán de las provincias, las ciudades de los municipios, los barrios de las ciudades y así hasta llegar a una casa donde cada habitación será autónoma” (Villoro, 2013: 1). En su opinión, la noción de pertenencia es presa del oportunismo, igual a lo que un privilegio o una prebenda valgan. Durante el siglo pasado, sin embargo, el ser un “traidor” a la patria era –junto con el recordatorio materno– la más grave de las ofensas; seguramente, durante todo el siglo pasado, lo importante no era ser mexicano en México, sino parecerlo, al menos.

Ante la pregunta de ¿qué es lo mexicano?, la respuesta no tiene que ver con pasaportes o documentos oficiales que acrediten una nacionalidad. Lo mexicano, en primer lugar, es aquello que presenta *mexicanidad*; y mexicana puede ser la Constitución de 1917, pero también una máscara de luchador o una cazuela de mole. La Revolución de 1910 no es mexicana por ser la primera revolución social del siglo XX, sino por su “bola” y su “cargada”, por las soldaderas, los cuartelazos, las traiciones y los albazos. Lo nacional no lo es sólo por causa de determinada ubicación geográfica.

Y es que hoy en día es más mexicano lo chicano que lo chilango. Por otro lado, tampoco el devenir cronológico define a lo mexicano, pues antes de que existiera México como nación ya existía lo “mexicano” de los mayas, los aztecas, los tarahumaras y los toltecas. En aquel entonces “llamar mexicanos a los habitantes de la Nueva España era una licencia de lenguaje (pues) México no era entonces sino el nombre de un país posible en busca de su forma” (Aguilar Camín, 2009: § 3). Por lo anterior, resulta tan mexicano el más miserable de los pobres como el más diletante de los ricachones: mientras ambos disfruten de un taco con las manos, sin utilizar cubiertos, y recojan del plato la salsa apoyados por una

tortilla como herramienta. Así, del cine de la *Época de oro* mana mexicanidad en cada plano, en cada encuadre, en cada diálogo y en cada secuencia.

Ahora, Al despuntar el siglo XXI, hay signos que hacen pensar que la cinematografía mexicana marcha cada vez mejor. Así lo indica el aumento en el número de películas que cada año se estrenan en el país: sesenta y nueve en el 2010; ciento once en el 2011 y ciento doce en el 2012 (según las cifras establecidas por el Instituto Mexicano de Cine –IMCINE– en los anuarios correspondientes a los años mencionados). También, así lo permite suponer el creciente aprecio internacional por tales cintas; el número de filmes producidos (y la cantidad de premios a que se han hecho acreedores) es equivalente a los que en su momento fueron realizados y obtenidos durante la *Época de oro del cine mexicano* en siglo pasado.

Sin embargo, hay que apuntar que, así como el cine áureo condujo a sus espectadores de lleno al sentimiento de la mexicanidad, el nuevo cine mexicano, en un movimiento pendular, los conduce de la mano hacia una sensación de globalidad, en donde lo nacional y la tradición pueden estar presentes, sí; mas al interior de la pantalla, la mexicanidad ya no ocupa el tema central: el país rural de 1910 ha quedado atrás, no es ya el corazón sino la periferia urbana: un país que está diciendo adiós a sus viejas coordenadas nacionales y anda en busca de su nueva forma, de una nueva identidad, más moderna, más global, más norteamericana y más regional que nunca (Aguilar Camín, 2009: § 18); ahora, lo importante es cómo, mediante sus particularidades específicas, el mexicano incursiona en lo universal a través del su conocimiento, tanto de lo foráneo como de la globalidad.

D) La ficcionalidad: el ser y el dejar de ser

La modernidad es la soledad de vivir las propias circunstancias y, dentro de ella, la búsqueda del estructuralismo es la de responder positivamente a la necesidad de hallar un orden frente al estado convertido en Dios. Sin embargo, la modernidad resulta menos consistente y concreta de lo que su positivismo hace creer. Por ello, comienzan a aparecer grietas en su estructura que no cuadran sino con una explicación posmoderna.

Queda patente el hecho de que el racionalismo positivo es incapaz de vencer a la tradición y al subjetivismo. La modernidad ha hecho íconos de los autores cuando en realidad podría afirmarse que un autor no es más que un buen mentiroso. El autor es un sujeto contextualizado que se suma a todo el devenir, y ya no es un sujeto divino, sino un sujeto social: lo más importante, lo que permanece, es el texto.

En lo que toca al cine mexicano de la época dorada podemos observar, más que en otros géneros artísticos (llámense pintura, música o literatura) que lo que ha permanecido es más la obra que su autor. Se reconocen las películas, sus nombres, sus tramas y, acaso, a sus actores, pero los autores quedan un tanto atrás. El tiempo ha logrado que la función artística de estos filmes se desprenda de la presencia de sus creadores; citarlos es más una curiosidad histórica que un verdadero punto de referencia categórico o contextual. En las películas de la época áurea, los autores –por así decirlo– desaparecieron.

1- Ficcionalidad y nacionalismo en el lenguaje

Lo importante, para la cultura mexicana posrevolucionaria, era el sustento de mexicanidad que avalaba la tradición. Desde el porfiriato, dice Gabriel Zaid, la monocracia se legitimaba de muchas maneras y, la más alta razón, en el marco de la historia, era la de “una cultura y un territorio propios, que justificaban la autonomía del País (y, de paso, la hegemonía interna)”; así, surgió entre los mestizos la afirmación nacional fincada en una cultura propia, fruto de un árbol con raíces indígenas y españolas.

Las intervenciones militares extranjeras y el despojo de una gran parte del territorio nacional reforzaron el nacionalismo cultural. En el siglo XX, el nacionalismo revolucionario del Estado justificó su independencia, no solo por su capacidad de imponer la violencia legítima internamente y frente a los invasores, sino por encarar una cultura nacional (Zaid, 2013: § 3).

Esta conciencia nacionalista, sin embargo, llega a extremos insospechados y retrógrados; Roger Bartra anota que existe una especie de desconfianza, recelo y suspicacia ante lo foráneo:

Hay esa idea de poner sospechas, por ser judío, por ser hijo de franceses o de gringos, etcétera. Es una cosa muy desgraciada que hay en este país. Eso fue impulsado por las décadas y décadas de nacionalismo mexicano. Nacionalismo anti-criollo; todo criollo es sospechoso de algo porque vienen de afuera sus padres. Por eso es un extraño enemigo (Bartra, 2013: § 7).

Estos mecanismos defensivos son naturales de la idiosincrasia propia de aquel que demuestra miedo y angustia frente a lo desconocido; del ser insuficiente que se encuentra ante una encrucijada en donde reconoce despojos y pérdidas; del hombre que sueña con el pasado glorioso que no conoció y que, quizá, solo existe por dichos, en palabras escritas por la pluma de historiógrafos mestizos, románticos y nacionalistas que intentaron, con añoradas imágenes bucólicas, sustentar al presente sobre del pasado.

El cine mexicano de la época dorada, sirvió, de manera natural y sin una intencionalidad preconcebida, para acendrar este sentimiento de pertenencia, de nacionalismo y mexicanidad. El público espectador se identificaba con cuanto veía y escuchaba en la pantalla grande y gustaba de su propia comprensión: no se trataba solo de charros a caballo y paisajes rebozados de cactus y palmeras, sino de palpar en la refracción cinematográfica, que se proyectaba al interior de las salas de exhibición, historias y tramas que si bien no habían sido vividas en carne propia sí habían sido soñadas e imaginadas.

La vibrante libertad de la ficcionalidad se imponía sobre una realidad a veces hueca, si no es que sórdida. Su triunfo cubrió con una capa dorada al cine de aquella época. En la actualidad, y de acuerdo al sociólogo Fernando Escalante, autor de *Ciudadanos imaginarios*, campea la idea de que en México ha perdido agarre, “ha perdido peso y fuerza, la idea misma de la nación, la imagen del país como tal y sus connotaciones emocionales” (Escalante, 1992). Históricamente, el nacionalismo mexicano se definió mediante una oposición mediada con España y más inmediata contra Estados Unidos; pero “el corazón de la *identidad mexicana*, que tenía más que ver con la idea de una sociedad futura” se perdió, al igual que un sentido de México (Aguilar Camín, 2009: § 63).

Lo cierto es que el vestuario, la comida, los modismos, los tonos y gestos al hablar, la música, y claro, los paisajes y las costumbres que aparecen en los millones de fotogramas que integran las películas de la época dorada, no sólo están grabados sobre un soporte de tricetato de celulosa en una emulsión coloide

de haluro de plata: se trata de imágenes y sonidos que están impresos y grabados profundamente en la mente, el imaginario y la sensibilidad del mexicano común; forman parte de su identidad.

2- Genette: intertextualidad, economía y ficción

Todas las funciones del lenguaje se encuentran en el mensaje poético. Desde Aristóteles, la ficcionalidad es un estatuto ontológico que otorga especificidad a las creaciones lingüísticas literarias frente a las no-literarias. El escritor forja mundos posibles a través de un juego simbólico. Un discurso puede ser experimental o *verdadero*, con relación a lo histórico, social y objetivo; o puede ser *ficcional*, *verosímil* o *fantástico*: imaginario, imposible, referencial, con reglas que no son las del mundo real y efectivo.

Para Gérard Genette, la ficción es siempre constitutivamente literaria. Por ello, la función poética no es exclusiva sino dominante dentro de un conjunto en donde también aparecen las demás funciones (expresiva, conativa, referencial, fática y metalingüística). En un mensaje poético pueden aparecer, también, lamentos, apelaciones, reiteraciones, informaciones y definiciones de los términos que el propio mensaje incluye. El mensaje poético se refiere, en última instancia, sólo a sí mismo e incorpora una multitud de sensaciones bajo el dominio autónomo y ambiguo en su significación. Dentro del mensaje poético sus ambigüedades son una peculiaridad, y no un defecto; es un *objeto verbal estético*: un sistema de *recurrencias* fónicas, métricas, rítmicas o semánticas, alusiones, inversiones y paralelismos. Acusa los rasgos de *perdurabilidad* y *repetitividad*, y significa *connotativamente*.

Otra característica del objeto verbal estético es su *figuratividad* o *metaforización*: proyecta lo metafórico sobre lo metonímico o sintagmático. También *semantiza*, pues significa de modo constante. Presenta *ficcionalidad* y *autonomía* —ya que no posee una finalidad fuera de sí mismo—; en fin: queda

abierto a sucesivas aprehensiones, lecturas e interpretaciones (Genette, 2010: 139-142).

En *Pueblerina*, su director, Emilio *El Indio* Fernández, logra equilibrar la sencillez de su trama con la ausencia del tono discursivo, moralizante y nacionalista a que era tan afecto. Emilio García Riera cita al periodista Álvaro Custodio, quien afirma que, “en anteriores producciones su labor parecía estar constreñida a los grandes efectos fotográficos, donde las figuras venían a componer el cuadro” (García Riera, 1987: 141). Discurso y efectismo fueron claves en la cinematografía del realizador y su equipo técnico. Fernández semantizó, a lo largo de su producción, una serie de estampas y figuras que han quedado grabadas en el imaginario colectivo para la posteridad; logró hacer atractivos, visualmente, mensajes que transmitían construcciones de una acendrada mexicanidad. En esta labor, su cinematografía se equipara a la de los artistas plásticos integrantes del movimiento muralista mexicano.

Semantizar, es dar un significado propio pero, además, es intervenir en la generación de un nuevo concepto y reforzar la creación de constructos que sean comprendidos como significantes que toman originales enfoques y perspectivas. Porque *ser*, en el lenguaje, implica una instancia de enunciación; un modo de comprender que funda tanto el contenido de lo dicho como el lugar de quien lo dice. Así, en los pronombres es desde donde emerge la existencia. El yo experimenta al mundo aquel que enuncia y le otorga sentido. Todo yo presupone un *tú*; esto es, un *otro* distinto –y usamos *él* para referir a quien está ausente de esa instancia–.

Aplicado al análisis cinematográfico es posible resaltar la importancia de esta relación entre formas y sentidos. Los métodos de Genette tienen que ver con la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad, la hipertextualidad y la tin, y son válidos para el análisis de las producciones cinematográficas. El autor define a “la *intertextualidad*, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, (...) como la

presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10). La intertextualidad se manifiesta en forma de cita, plagio o alusión. La economía es, seguramente, una de las características de la intertextualidad, y *Pueblerina* resultó la menos costosa entre las cintas filmadas por el “Indio” Fernández en su etapa de esplendor (con un presupuesto de tan solo 400 mil pesos y rodada en poco más de 15 días).

En 1946, luego de la finalización de la segunda guerra mundial, la industria del cine mexicano atravesó una severa crisis económica que “obligó a los productores a reducir drásticamente los presupuestos y sus tiempos de rodaje” (Maza, 1996: *Pueblerina* § 6). Esta austeridad, sin embargo, fue positiva para *Pueblerina*, pues el riguroso recorte monetario logró focalizar a los realizadores de esta cinta (Emilio Fernández, director; Gabriel Figueroa, camarógrafo y Mauricio Magdaleno, guionista) para significar su contenido con menos elementos.

Así, en la escena donde celebran su matrimonio, la pareja baila “El palomo y la paloma”,²⁰ sola (únicamente acompañados por el conjunto musical); pues, por estar bajo amenazas, nadie –ni siquiera el cura del pueblo– se atreve a asistir a la fiesta. La escena se significa por la cantidad de sentidos que contiene. En esta danza, la cual inmediatamente se convirtió en un clásico, se sintetiza, intertextualmente, la trama entera del filme:

Si la paloma quisiera,
hacer un trato conmigo
ella pusiera los huevos
y yo calentara el nido
Da la vuelta y vámonos

²⁰ Este son jarocho, que se popularizara a partir de la exhibición de *Pueblerina*, es interpretado por los protagonistas de la cinta: Columba Domínguez (Paloma) y Roberto Cañedo (Aurelio), y se considera uno de los momentos claves dentro de la filmografía de Emilio Fernández (Chaves, 2013). La escena original es accesible en el siguiente enlace: <http://youtu.be/gnTBBfEQ01w>

La paloma y el palomo
se pusieron a llorar
temían por sus amores que
acechaba el gavilán
Da la vuelta y vámonos

La paloma y el palomo
se tuvieron que apartar
la paloma estaba a solas
añorando el palomar
y el palomo estaba solo
añorando el palomar
Da la vuelta y vámonos.

Algunos críticos consideran que, independientemente de los elementos machistas y conservadores presentes –como una constante– en la filmografía y en las cintas de Emilio Fernández,²¹ es indudable que su obra surge como un consistente eslabón del cine latinoamericano, “no como industria, sino como identidad” (Chaves, 2013: § 4). Así sucede, en la escena del baile entre “el palomo y la

²¹ *El Indio* Fernández decidió, sin embargo, realizar un *cover* de su propia obra, *Pueblerina*. El *re-make* llevó por título *México Norte* (1977), y resultó un rotundo fracaso.

paloma", con la emotividad de los enamorados desaprobada por una sociedad que los juzga, identificándolos como una pareja maldita.

La obra teórica de Genette resulta útil para el análisis de obras multimodales, como sucede con el estudio de la *paratextualidad*, que se refiere a la relación entre el texto con su *paratexto* –o sea, con todo lo que le rodea–, por ejemplo: el título, los subtítulos, el prólogo, su epílogo, el epígrafe, las advertencias, las notas al pie, etcétera. Lo mismo puede decirse del análisis de la *metatextualidad*, que consiste en la relación que se da entre un texto y otro texto – el cual tiene, como fin, comentarlo–; la crítica se inscribe, naturalmente, dentro de este rango.

Por cuanto toca a la *architecturalidad* del texto, ésta se refiere a la dependencia que el propio texto tiene con las categorías que lo definen, como por ejemplo, género y tipo de discurso. Esta relación se nota en el nivel paratextual, cuando en el título o subtítulo se menciona que el texto es poesía, ensayo, relato, novela, etcétera. Por último, su teoría se ocupa de la *hipertextualidad*, la cual Genette entiende como “toda relación que une un texto B o *hipertexto* con un texto anterior A o *hipotexto*, en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989:14).

El cine mexicano de la época está lleno de intertextualidades que aparecen en sus sagas, en los temas históricos que maneja, en la realidad social y los mitos a que hace referencia, en su música (sus canciones, sus temas) y en la visión metaléptica con que se enfrenta a su propia creación.

3- Hutcheon y Lotman: texto, parodia y surrealidad

Todos los criterios anteriores son válidos para el análisis de las películas: las referencias discursivas realizadas por los personajes aparentan tener algún tipo de rastro *intertextual* o *hipertextual*; los diferentes *intertextos* que aparecen en el

marco de los guiones y argumentos se califican dentro de la tipología que les corresponde; el establecimiento de las relaciones intertextuales y la descripción de cómo se relacionan con su texto de origen; el análisis del movimiento interno de los *intertextos*: cómo marchan; la explicación de las funciones de la *intertextualidad*: para qué sirve, por qué está inscrita en el texto, qué sentido tiene, etcétera. Otra de las varias prácticas *hipertextuales* que Genette distingue es la parodia, a la cual entiende como una cita desviada de su significación y de su contexto:

La forma más rigurosa de la parodia, o *parodia mínima*, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras (...) La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad (Genette, 1989: 27).

Este enfoque encaja con los criterios que Linda Hutcheon tiene sobre este tema; la parodia se conecta con la historia y la política, y de ahí desprende consecuencias ideológicas:

la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia (Hutcheon, 1993: 1).

La intertextualidad en el cine mexicano de época ha funcionado, sobre todo, hacia afuera, hacia el exterior, es decir: se trata de películas que se han convertido en referente obligado de posteriores producciones. Lo mismo sucede con las canciones que a su interior se interpretaron. El nuevo cine, la literatura, la pintura,

la música y el teatro (entre otras manifestaciones artísticas producidas en México), contienen cantidad de elementos que refieren a las producciones de aquella época.²²

Yuri Lotman, en “El concepto del texto”, habla del texto y de las estructuras extratextuales, y luego de señalar la dificultad de definir el concepto de texto sugiere que debe oponerse su identificación con la idea de la totalidad de la obra de arte. Para Lotman, un texto puede ser artístico aunque no esté escrito: aquí cabe el discurso cinematográfico; su fuerza radica en su interior y en su representatividad. El concepto del texto se define por su expresión; por su delimitación, y por su carácter estructural. Con respecto a la jerarquicidad del concepto de texto, Lotman destaca que su expresión material no la constituyen “cosas”, sino relaciones de cosas.

El texto artístico construye una organización determinada por relaciones sistemáticas de unidades materiales. Niveles que establecen conexiones estructurales y relaciones entre sistemas; niveles que pueden examinarse independientemente. Un texto, en su conjunto, crea lazos estables a su interior que le confieren un carácter invariante de relaciones. Este hecho permite, por ejemplo, tomar un grupo de filmes y estudiarlo como una producción única; describir así su sistema de reglas invariantes y considerar sus diferencias como variantes engendradas en el proceso de su funcionamiento social (Lotman, 2010: 255).

Esta visión analítica resulta de gran utilidad tratándose del estudio de las obras cinematográficas, pues precisamente la estructura que permite su funcionamiento está constituida por una poblada red de lazos organizados jerárquicamente a su interior: la producción, la dirección, la edición, el montaje, el

²² Ejemplo de producciones recientes que conllevan este tipo de intertextualidad primaria o parodia mínima es el caso de aquellas derivadas de películas señeras del *Cine de oro*, como *Nosotros los pobres* (Rodríguez, 1948), título que recientemente fue llevado a la pantalla grande como *Nosotros los nobles* (Alazraqui, 2013). Fuera del título paratextual, esta película está inspirada en otro notable film de aquella época: *El gran Calavera* (Buñuel, 1949), comedia de gran éxito protagonizada por Fernando Soler y con un guion de Luis Alcoriza.

sonido, la escenografía, las coreografías, la música, la performance actoral, la trama argumentativa –entre muchos factores más–; agentes y elementos que se hallan siempre en juego y dependiendo, como factores creativos, los unos de los otros.

Lotman añade que los textos artísticos tiene la propiedad de convertirse en códigos; sistemas modeladores que se transfieren en el proceso de comunicación artística a la esfera del sistema codificador (2010: 256). Esto es especialmente significativo por lo que toca al cine, pues en él están siempre en juego distintos códigos que requieren de ser decodificados, para su comprensión y goce estético, por el atento espectador.

Dentro del juego de parodias vale la pena asentar que, en México, un acto paródico por excelencia ha sido el albur y, junto con ello, la parodia del naco. El naco, comenta Álvaro Enrígue, es un cursi; según el *DREA* (en su edición de 1869), cursi: es “la persona que presume de fina y elegante sin serlo”, pues acude a “lo que con apariencia de elegancia o riqueza es ridículo y de mal gusto”. Coloquialmente, naco es un coloquialismo ofensivo con dos acepciones: que se es indio o indígena de México (y por tanto, tradicionalmente de clase baja, pobre e inculto) y “que es ignorante y torpe, que carece de educación”. El naco –apunta Jorge Amaral– sin ser consciente de su fallido intento, lo es sin quererlo ni saberlo:

simplemente es exagerado, estrambótico en el vestir, el hablar, en sus gustos y valoraciones estéticas. El naco quiere ser elegante, auténtico y espontáneo pero no sabe dirigir sus pasos y magnifica la elegancia con lo chillante y ostentoso (Amaral, 2013a: 30).

Al *naco*, apunta Amaral, se opone el *fresa*, el *creído*, quien, con una extravagancia voluntaria y consciente, es estrambótico porque, igual o más que él, creé que los demás lo son. Esta codificación resulta una variante contemporánea del

“relajiento” y del “apretado”, cuyas conductas fueran descritas, en su momento, por Jorge Portilla en su obra *Fenomenología del relajo y otros ensayos*, donde proponía al primero como *relajiento* y, a los segundos, como *apretados*. En realidad, esta identificación tiene que ver con que, durante el desarrollo de las historias cinematográficas, el peladito, el naco y el relajiento, resultan aquéllos personajes que sacan mejor provecho de las circunstancias que su contraparte no logra controlar. De ahí que el espectador vea satisfactoriamente el triunfo de lo popular sobre de la élite de lo exquisito.

Esta legitimación registra valores implícitos y tradicionales dentro del ser “común y corriente” que encarnan los personajes “del pueblo”, quienes reconocen las tradiciones que el mestizaje y el nacionalismo logran establecer en personajes estereotipados, los cuales devienen en arquetipos sociales. Generalmente, lo *cantinflasco*, lo *tintanESCO* y lo *piporresco* se impone ante los villanos representados por sus contrapartes. Incluso, cuando el desarrollo de la trama los sumerge en un final trágico, éste es aceptable, porque surge del apego a la tradición y al concepto de fidelidad a los valores moralmente establecidos y socialmente aceptados.

Se trata de personajes que representan a los habitantes mestizos del país que se despiden de un México rural al que pertenecieron por generaciones y del cual se desprenden en su paso a la urbanidad. Es el *pelado* que puntualmente describe Samuel Ramos en su fundacional obra *El perfil del hombre y la cultura en México* y que en el cine tan bien representa *Cantinflas*. Son los pachucos, pochos y cholos (al estilo de *Tin Tan*) cuya génesis advirtió Octavio Paz en su ensayo *El laberinto de la soledad*. Se trata de:

un ejército de ciudadanos de primera generación cuya unidad popular es el Naco: molécula intercambiable de la ubicua y anónima; *naquiza* –como la bautiza su cronista, Carlos Monsiváis– es el mestizo vuelto masa urbana, habitante de

ciudades cuya salvaje expansión todavía tiene mucho de campo pavimentado (Aguilar Camín, 2009: § 50).

A partir de las últimas dos décadas del siglo pasado, convergieron dos grandes clanes en las urbes: por un lado, los jóvenes de primera generación citadina, depauperizados e identificados con lo naco; por el otro, los de la clase media emergente, urbanos y suburbanos, aspirantes a un estrato superior, a devenir en *creidos* ascendentes en la escala social. Con la llegada de estas tribus desaparece de la realidad el México posrevolucionario siempre en construcción, el *México de mis recuerdos*; el México que tenía aquel sentido, se fuga hacia el norte.

Los jóvenes nacidos a partir de los ochenta conforman un “nuevo pueblo”: el más joven y de mayor escolaridad en la historia del país. Atrás quedan los “piporros”, los “calambres”, los “pelados” y los “pachucos” englobados, todos, bajo la forma del naco novísimo. “Un buscón cuyo disfraz es la glosolalia y cuya ética es la sobrevivencia en un mundo de corruptelas, hipocresías y solemnidades” (Aguilar Camín, 2009: § 51). La glosolalia es un vocablo que proviene del griego, y cuenta con dos sentidos. Por un lado se trata de la capacidad para la vocalización de un idioma existente: un don de lenguas; y, por el otro, la glosolalia se refiere a un lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas, propio del habla infantil y de ciertos cuadros psicopatológicos; condiciones ambas que, ciertamente, acusan algunos caracteres.

Las carpas y la cinematografía mexicana de la *Época de oro* trajeron consigo a una serie de personajes que adolecían de este síntoma: *Manolín*, *Cantinflas*, *Clavillazo*, *Tintan*, *Piporro*, *Mantequilla*, *Chicote*, *Resortes*, *Palillo*, *Ferrusquilla* y algunos otros más, se caracterizaron por su forma enredada y especial de hablar: utilizaban modismos, neologismos, repeticiones, rimas, metáforas sicalípticas, albures laberínticos, gestos, tonos, acentos, galicismos, anglicismos, nahuatlismos, arcaísmos y muchos *ísmos* más. Además, trastornaban la sintaxis a su antojo, dejando oraciones truncas, hilando frases sin sentido y modificando tiempos, géneros y modos a su libre albedrío.

Este hablar *sin decir* para decir lo que *no* se dice fue característico de muchos personajes que hicieron época. El *naco*, el *fresa*, el cholo, y varios grupos urbanos más retoman de ellos muchos vicios y giros del lenguaje, quizás en un afán de distinguirse y con la intención de ser distintos de los demás, pero también con el deseo y el anhelo de identificarse con su propia tribu, con su clan.

Algunos autores, a toro pasado, critican, por ejemplo, al personaje de Mario Moreno. Aducen que *Cantinflas* asumía los valores de los que se burlaban de él, que repetía el enredo de palabras hasta el cansancio y que “en todas sus películas era el mismo personaje haciendo lo mismo y pasando por procesos similares para llegar a finales idénticos, acudiendo a la sensiblería más elemental sin ninguna profundidad, ninguna tridimensionalidad y ningún contexto” (Schwarz, 2013: § 3). Otros autores apuntan que aquellos cómicos representaban a personajes con una visión cristiana de la solidaridad, aliados del poder y de la iglesia, y que utilizaron su influencia para promover la sumisión del pobre y los valores clasemedieros. Lo cierto es que en aquella época los artistas pasaban, directamente, de la carpa a la pantalla grande; no se trataba tanto poner en marcha programas ideologizantes ni de armar complots sino o mucho menos, sino de producir un cine rentable y películas taquilleras.

Para Jorge Amaral, en su “Aproximación a lo naco”, el espectador “que escucha música, lee una revista, ve la televisión o una película, no solo busca entretenimiento, sino que consciente o inconscientemente se busca a sí mismo”. Se trata de un público concurrente que indaga sobre la imagen de sus esperanzas, sus sueños y de las circunstancias en las que le gustaría estar, en un país donde “somos pobres, pero honrados” y en el que “los ricos también lloran” (Amaral, 2013a: 31).

Concuerda con Carlos Monsiváis, para quien aquéllos que manipulan la cultura de la pobreza “declaran como mejor folklor al recién elaborado y lo ensalzan, desplegando su escasísima imaginación sobre un territorio inerte: la idea que las masas tienen de sus gustos y antecedentes” (Monsiváis, 1977: 84). Amaral apunta que ésta es una concepción que hace su entrada triunfal en la

Época de oro del cine mexicano, con la trilogía de Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe “El Toro”* (1952), donde la visión del pobre solidario, virtuoso y amable es aceptada y aplaudida por todos.

No cabe duda, sin embargo, que existía (y existe) un sustrato surrealista entre el México posrevolucionario de avanzada que se erigió como referente en la vida cultural e intelectual de la América Latina de mediados del siglo pasado, y el México de los mexicanos de abajo, de las vecindades, de las ciudades de provincia, del medio rural y de los suburbios arrabaleros. Se trata de una dicotomía surreal que –señala Amaral– se manifiesta entre la trilogía de Rodríguez y *Los olvidados* (1950), de Buñuel:

La misma época, el mismo estrato social, la misma sociedad, la misma ciudad, los mismos problemas y las mismas carencias, incluso el mismo Miguel Inclán, pero bajo diferentes realidades: los pobres pero honrados, los pobres pero felices y los pobres pero unidos; (...) y el surrealismo como realidad subyacente, los pobres entre los que ha de haber alguno que sea bueno entre los buenos, pero que ni siquiera se nota (Amaral, 2013b: 27).

Luis Buñuel, con *Los olvidados*, echó por tierra la percepción complaciente del mestizo honrado y bueno por naturaleza. Su película no fue un éxito de taquilla, ni mucho menos; incluso, estuvo “enlatada” (esto es: censurada de hecho, sin exhibirse) durante varios años (2013b: 28). México vivía –y, seguramente, sigue viviendo– dos realidades: la de *Allá en el rancho grande* y la de *El llano en llamas*.

4- Retórica, estilística y mexicanidad

La Estilística –como canon de la apreciación literaria– y la Filología –como estudiosa de la Literatura y de la Historiografía de los textos literarios–, fueron

desdeñadas por Roland Barthes en la medida en que él las veía como estudiosas de literaturas nacionales que contribuían a la creación de identidades colectivas, y como producto de lecturas que alguien había hecho de alguien que había recibido influencia de alguien.

En este periplo del estudio de La transmisión del pensamiento literario, Barthes pergeño la reinterpretación de dos términos clásicos, los cuales adquirieron, desde aquel momento, otro sentido: *texto* y *escritura*. Para este escritor la *lengua* es un corpus común: está más acá de la literatura, mientras que el *estilo* está más allá: este es imágenes, flujo, léxico... En su concepción, la lengua y el estilo son objetos, pero la *escritura* es una función: la escritura es la relación entre la creación y la sociedad. Así, Barthes da pie a una teoría y a una crítica sincrónica, antiimpresionista y antipositiva; una crítica apoyada en el psicoanálisis, el neomarxismo, la lingüística y la semiótica (Catelli, 2005).

Mientras la Estilística indagaba el uso artístico y estético del lenguaje, tanto en las obras literarias como en la lengua común y en sus formas individuales y colectivas, Barthes analizó todos los elementos de una obra y el efecto que se deseaba comunicar. Intentó establecer principios capaces de explicar los motivos que llevan a seleccionar expresiones particulares en el uso del lenguaje, la socialización de esos usos y la producción y recepción de los significados. Observó, al mismo tiempo, a los géneros y a otros aspectos como son el diálogo, la descripción de las escenas, las figuras de dicción, las figuras del pensamiento, el predominio de determinados tropos, metáforas o imágenes, etcétera.

La Retórica –por otro lado– aparece como el antecedente directo de los Estudios del Discurso, mientras que la Estilística –como una rama de la Retórica y de la crítica literaria– lo hace como encargada de estudiar los hechos de expresión del lenguaje (organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo), así como la expresión de los hechos de la sensibilidad por medio del lenguaje –al mismo tiempo que la acción de los hechos del lenguaje sobre la

sensibilidad (Morales, 2011). En el diccionario, estilística (de *stilo*, el punzón utilizado para escribir) se define como una rama de la retórica, de la crítica literaria y, colateralmente, de la lingüística, que estudia al lenguaje literario como conjunto de rasgos propios de una escuela y como una innovación o estilo personal.

En este sentido, es posible hablar de que el cine mexicano de la época dorada mantiene un estilo sobrio y depurado, cuidando las formas de su precisión técnica y de sus elementos estructurales. Así es porque en la elaboración de sus guiones participaban los mismos realizadores –como lo hicieran Luis Buñuel e Ismael Rodríguez, entre muchos otros directores más–; otras tantas veces, los realizadores fueron apoyados por escritores de la talla de Mauricio Magdaleno, Luis Alcoriza, José Revueltas, Celestino Gorostiza, Juan de la Cabada, Max Aub, Luis Spota, Juan Bustillo Oro, Arcady Boytler, Carlos Orellana y una gran cantidad de adaptadores, guionistas y dialoguistas más.

Técnicamente, también, los productores contaban con material y equipo de punta: las cámaras, los implementos y los elementos de grabación de sonido y edición eran de última generación, pues los estudios mexicanos permanecían apoyados por los norteamericanos, quienes apenas salían del impacto y del trauma que los condujo a la conclusión del período bélico global.

A mediados de los cincuenta –señala Enrique Krauze²³ todavía prevalecía en la mentalidad popular “la imagen idílica del Sur propuesta por *Lo que el viento se llevó*”; eran aquellos filmes norteamericanos donde un personaje como Ethan Edwards (caracterizado por John Wayne) desenfundaba su arma para intentar matar a la pequeña Debbie (Natalie Wood), una nenita secuestrada años atrás por la tribu comanche “y, por ello, irremisiblemente perdida para la cultura del hombre blanco y civilizado”. A partir de la generación de los sesenta la pasión crítica impulsada por los movimientos de los derechos civiles modificó el pasado, y la

²³ Krauze se refiere aquí al texto de Amy S. Greenberg : *A wicked war: Polk, Clay, Lincoln, and the 1846 Invasión of México*. Nueva York, Alfred A. Knopf: 2012, 368pp.

producción cinematográfica “que corrige la óptica racista de la esclavitud y las guerras indias ha sido cada vez más valiosa y abundante”. Sin embargo, con anterioridad, el historiador recuerda que, más que una guerra injusta, la invasión de México por el ejército norteamericano resultó una guerra perversa, fruto de los tres pecados originales de la nación norteamericana: “la esclavitud, el trato a los nativos americanos y las guerras imperiales” (Krauze, 2013: § 1).

Es en este marco donde se inscribe la primera aventura imperial de los Estados Unidos: la conocida, por más de un siglo, como “la guerra mexicana” (*the Mexican war*). Aunque personajes políticos y militares, como el propio Ulysses S. Grant (1822-1885) –décimo octavo presidente de los Estados Unidos–, se referían a ella como a *wicked war* (una guerra perversa), la idea de un México belicoso prevaleció así, por más de cien años, en el imaginario de los norteamericanos. Sin embargo, aún autores contemporáneos, como David Pletcher, explican –en 1973– “clínicamente” el conflicto: “México era un país enfermo, aquejado por el equivalente nacional a la gota, la fiebre intermitente y la parálisis progresiva...”. Lo cierto es que ya sometidos los mexicanos en Veracruz, los norteamericanos negaron a los cónsules europeos la evacuación de niños, mujeres, ancianos y enfermos que lo solicitaban, y bombardearon “sin misericordia el puerto, destruyendo casas, iglesias y hospitales” (Krauze, 2013: § 2-15).

Sin duda, el ánimo de justificarse ante la Historia hace diferente al estilo de narrar que cinematográficamente existe y se dibujan así las características y las diferencias entre los dos países: los norteamericanos encuentran a los aborígenes de su patria y a los mestizos mexicanos como una latente amenaza, aparecen como salvajes de bajos instintos, traicioneros e incultos; por su parte, los mexicanos hallan a los extranjeros, españoles, europeos y norteamericanos, como los amos naturales de un territorio conquistado por la fuerza y sitúan, dramáticamente, a su narrativa cinematográfica como un cuadro moral en donde se resaltan la nobleza, la abnegación y, en general, los generosos, leales y caballerescos sentimientos que animan a la raza de bronce.

La calidad del personal técnico de rodaje, la plantilla de actores y productores era, pues, de excelencia; más, sin ser monotemáticos, los argumentos tenían en común girar alrededor de lo mexicano y la mexicanidad. Dada esta identificación con los espectadores, el nivel afectivo del público hacia con las obras que se estrenaban en pantalla fue, gradualmente, *in crescendo*.

Sin embargo, coincido con Ismael Rodríguez en el sentido de que lo más importante, dentro de las películas mexicanas notables de la *Época de oro* (y dentro de todos los filmes, en general) no es el argumento, sino los personajes. Así lo comenta el propio Rodríguez cuando narra la conversación que sostuvo con su amigo, el también laureado director estadounidense de origen italiano, Frank Capra. Acababan de ver la proyección de *Los tres huastecos* (una realización técnicamente prodigiosa para la época, pues el actor principal, Pedro Infante, interpreta los papeles de tres triates, quienes interactúan en pantalla) cuando, en un momento dado, Capra le pregunta a Ismael “qué es lo más importante en una película”, y luego él mismo se responde:

Una vez me preguntó: “Para ti, ¿qué es lo más importante en una película? La gente por lo común dice: el argumento. Pues no, tú puedes tener el mejor argumento, el más interesante, pero si no tienes buenos personajes, no tienes nada. Lo más importante en una película son los personajes. *Characters make your play*”. Y es cierto, tienes un puñado de personajes creíbles, humanos, y ves qué problemas tienen, cómo los resuelven, y quizá tu historia no sea buena, pero tienes al público en el filo de la butaca. En cambio, si tienes una gran historia pero sus personajes son débiles, no tendrás ningún impacto” (Rodríguez, 2014: 39).

E) Cine e ideología: con la “X” en la frente

Más que de estilística o de estética, el cine nos habla de ideología, estructuras y superestructuras e, intrínsecamente, propone una lectura metodológica. Para autores como Terry Eagleton, el hecho cinematográfico no es una historia sino una realidad histórica la cual, aun en contra de su voluntad, se tiende a distorsionar. Considera que el discurso del texto está ideologizado y a su vez, ideologiza (pues lleva cargas ideologizantes que generan conciencia).

En los planos económico y cultural, el debate se encuentra entre la expresión y la producción, por ello, el trabajo del teórico moderno es el de develar la ideología. Al abrir su obra, *Una introducción a la teoría literaria*, Eagleton nos dice que, obviamente, una teoría literaria teoriza sobre la literatura, y se pregunta: ¿Qué es la literatura?... Se trata, apunta, de una obra de imaginación, de una ficción que no es literalmente real. Sin embargo, distinguir entre *hecho* y *ficción* se convierte en algo dudoso, lo mismo que distinguir entre lo *histórico* y lo *artístico*.

Durante el siglo XVI, en Inglaterra, la palabra *novela* denotaba sucesos tanto reales como ficticios; mas estos eventos *noticiosos* de la realidad difícilmente podrían ubicarse dentro de lo real-objetivo, al igual que los eventos narrados tampoco pueden considerarse como netamente novelísticos. Actualmente, podría hacerse un símil entre la cinematografía y la carga que, al interior de su constructo fílmico, denota tanto ficción como realidad. Al catalogar a ciertas obras como discursos *creadores* o *de imaginación* se corre el riesgo de implicar que, los textos históricos, filosóficos y los de ciencias naturales, carecen de creatividad imaginativa. Por ello, es necesario un “enfoque totalmente diferente”, y definir a la literatura “no con base en su carácter novelístico o ‘imaginario’ sino en su empleo característico de la lengua” (Eagleton, 2009: 12).

La ideología, se manifiesta también de manera dialectal; Alfonso Reyes, al llegar a la península ibérica habla de que “se apodera de mi mente un esfuerzo de traducción”; comenta que, aunque la pluma en su mano le obliga a “un lenguaje en cierto modo internacional”, ante los fenómenos de la vida “*siento que siento* en una lengua levemente distinta de la peninsular”. Para él, existe un conflicto en la levedad del matiz; se percata de que, como su lengua se parece a la nuestra, los italianos “nunca logran hablar con pureza el español”, como tampoco los portugueses el brasileño, “les salimos a medio paso para entenderlos y les basta con traducirse a medias” (Reyes, 1982: 45).

Así lo refiere Reyes en la entrada “Psicología dialectal”, al comienzo de su estudio *La X en la frente (algunas páginas sobre México)*. Para él, esta desviación dialectal puede servir de índice para “ir construyendo una teoría de nuestra sensibilidad diferente” una sensibilidad no solamente americana, sino, más bien, mexicana. Reyes apunta que un dialecto es una descendencia en vías de emancipación; igual que, a los ojos del padre, el hijo que alcanza la mayoría de edad es un dialecto de la familia: el dialecto es el porvenir (1982: 46).

Es de llamar la atención la delicadeza con la que este estudioso de la palabra explica que, todo acto locutivo es, estrictamente hablando, un esfuerzo de traducción. El ser humano es el traductor por excelencia: traducimos signos –que son fonemas y son morfemas– en símbolos que son palabras que traducen significados y sentidos –de nuevo– en palabras; palabras que una vez más se convierten en símbolos: símbolos que son morfemas y fonemas que son signos que se entrelazan.

Esta capacidad traductiva no aparece sola, sino que está acompañada de una cantidad infinita de formas e ideas que están dichas, que antes fueron predichas y que, en lo futuro, estarán aún por decirse. Los diccionarios que de cada lengua han sido escritos son cajas mágicas en donde cabe el universo entero. Diría Foucault que se trata de un “juego al estilo de Borges, de un

comentario que no fuese otra cosa más que la reaparición palabra a palabra – solemne y esperada– de lo que comenta” (Foucault, 1999: 27).

1- La *vida* del cine mexicano de la *Época de oro*

Para Eagleton, la creación se torna en una forma de expresión donde, de acuerdo con Roman Jakobson, “se violenta organizadamente el lenguaje ordinario” (2009: 12). La literatura transforma e intensifica este lenguaje común y se aleja de la forma en cómo se habla dentro de la vida diaria y cotidiana. Los formalistas “rechazaron las cuasi místicas doctrinas simbolistas” y enfocaron su atención en la “realidad material del texto literario de una organización especial del lenguaje”, adosándole leyes propias específicas, estructuras, recursos característicos y separando esta actividad de transformarla o convertirla en un recurso ideológico, en un *reflejo* de la realidad social o, menos aún, en alguna verdad trascendental, superior o eminente.

Una obra está hecha por palabras y no de objetos ni de sentimientos (Jakobson, 2009: 13). El formalismo es la aplicación de la lingüística al estudio de la creación artística, y se enfoca hacia las estructuras del lenguaje, dejando de lado el análisis del “contenido” psicológico y sociológico, para concentrarse en la forma, pues el contenido es solo la motivación de la forma: una oportunidad para realizar un ejercicio formal. Eagleton, en este sentido, se aleja de los formalistas, pues considera que la relación entre textos e ideologías genera sinergias (si no hay avance, al menos hay cambio): el autor es un sujeto colectivo ideologizado en un contexto y en un devenir, y sus obras tienen relación con la ideología pues la certifican y modifican.

Ésta resulta otra forma de aproximación a la cinematografía mexicana en su época dorada: el análisis de sus temas, el del desarrollo de sus historias, el del impacto que las mismas han tenido tanto en la sociedad de su tiempo como en las subsecuentes generaciones y, por supuesto, la distinción entre las ideologías que

las hicieron posibles (aquellas ideologías desde las cuales surgieron), así como el estudio y examen de las que a partir de su génesis han tocado –o, acaso, modificado– el continuo ideológico y perceptual de la sociedad

Desde este contexto ideológico (ideologizado) es válido preguntarse como lo hiciera el crítico cinematográfico Gustavo García en el primer volumen de su publicación *No me parezco a nadie. La vida de Pedro Infante*: ¿qué vida vivió Pedro Infante?:

Ninguna vida es solo una. Quien la vive no la reproduce al contarla, ni al recordarla, y menos es la misma para quien la vio o para quien la dice desde afuera. Como una estatua, una vida distinta según desde donde se vea, según qué se quiera ver en ella. ¿Qué vida vivió Pedro Infante? Sin duda distinta de la que creyó vivir, quizá muy cercana a la que quiso vivir, por fuerza diferente de la que relatan quienes lo conocieron. Pedro Infante vivió muchas vidas en una sola (García, 1994b).

Lo mismo sucede si preguntamos qué vida han vivido las distintas películas: un filme no es uno solo, siempre el mismo y siempre igual. Existen tantos filmes como espectadores lo presencien: el mismo filme es uno para su director y otro para el espectador; uno es para sus actores y otro para sus productores, y cada crítico cinematográfico ve, en aquella película, una diferente.

Esta multiplicidad de versiones de una misma realización es producto, sin duda, de la ideología. Ella, la ideología, también cambia y se modifica, de tiempo en tiempo, de lugar en lugar y de persona en persona; sus características diacrónicas y diatópicas varían constante y continuamente. Igual a como sucedió en el cine de Hollywood –y de acuerdo al antropólogo chileno Juan Pablo Silva Escobar– la narración en el cine de la *Época de oro* mexicana se constituye como

una configuración particular de operaciones normalizadas que tienen como finalidad presentar:

individuos psicológicamente definidos como principales agentes causales, que se esfuerzan por resolver problemas concretos u obtener objetivos precisos. De modo que las historias se cierran en torno a las resoluciones de los problemas que dichos agentes necesitan resolver (Silva Escobar, 2011: § 18).

El melodrama presenta las siguientes características: un personaje-víctima (frecuentemente una mujer, un niño o un enfermo); una intriga que reúne peripecias providenciales o catastróficas (no un simple juego de circunstancias realistas) y un tratamiento que pone su acento en el patetismo o en el sentimentalismo (haciendo que el espectador comparta el punto de vista de la víctima); así lo expresa Pablo Pérez:

El héroe melodramático es, pues, un hombre (o mejor, una mujer) socialmente inocente, aunque en él pese la noción de culpa asociada al pecado original de la tradición judeocristiana, caído en el infortunio (Pérez, 2004: 53).

Carlos Monsiváis, por su parte, señala que el cine mexicano reprodujo los estereotipos y los arquetipos de Norteamérica, para implantar "con celo devocional el final feliz (que incluye tragedias), se confía en los géneros fílmicos como si fueran árboles genealógicos de la humanidad" (Monsiváis, 2006: 56). Y es que los géneros hollywoodenses actúan sobre los imaginarios de dos maneras distintas: operan para establecer el orden social (como en los westerns y cine negro) o lo

hacen para establecer la integración social (en los musicales, las comedias, y los melodramas).

El género funciona así como una suerte de "ritual cultural" cuya finalidad es integrar a una comunidad en conflicto mediante historias de amor o a través de personajes que ejercen como mediadores entre facciones rivales; pues, en el melodrama mexicano, "los pobres mueren como si fueran ricos, los ricos sufren por no gozar como si fueran pobres, las familias son el infierno celestial, y el amor es la única redención previa a la muerte" (2006:78). Monsiváis equipara a la *Época de oro* con "autos sacramentales de mexicanidad", que quizá no ofrezcan realismo, pero sí nobles visiones del coraje, de la grandeza de la tierra, del machismo y del espíritu femenino.

De esta manera, los modelos de vida y los valores proyectados en la pantalla cumplían la doble función de presentar estereotipos con los que el público podía identificarse:

guías de comportamiento, de lenguaje, de costumbres, de prácticas culturales: las relaciones de parentesco, la maternidad, el adulterio, el trato varonil, la belleza como feminidad, la pobreza sobrellevada con honradez, la riqueza entendida como desgracia. Así, el cine de la *Época de oro* participó en la elaboración de una identidad nacional y popular ayudando a consolidar elementos identitarios divulgados, en un primer momento, por la Revolución Mexicana y que, posteriormente, el cine volvió "típicos" y fácilmente imitables (Silva Escobar, 2011: § 27).

Por lo anterior, la visión del cine mexicano de la *Época de oro* es susceptible de analizarse desde distintas facetas. Se trata de un cine que vivió, ha vivido y vivirá, distintas y muy variadas vidas; desde aquella glamurosa llena de estrellas y alfombras rojas, a la vida que indaga en sus temáticas y en sus intenciones

ideológicas; pasando, también, por la vida que revisa sus acentos técnicos y por la vida que nos habla de una época pasada y, sin embargo, presente en el imaginario de propios y extraños.

2- El valor de la época dorada del cine mexicano

Para los formalistas, la obra es un conjunto de recursos o funciones dentro de un sistema textual. Recursos como sonido, ritmo, imágenes, sintaxis, metro, rima, técnicas narrativas, en fin: elementos literarios formales. En el lenguaje cotidiano, rutinario, estos recursos pierden fuerza y se *automatizan*, mientras que en la obra creativa se refrescan y se hacen más perceptibles como objetos, proporcionando una experiencia completa e íntima. Su propuesta (la de los formalistas) no define tanto la literatura, sino lo *literario*.

Sin embargo, no hay recurso literario (sinécdoque, metonimia, ironías, eufemismos, etcétera) que no se emplee continuamente en el lenguaje cotidiano. En la visión formalista la literatura no es pragmática, sino desenajenante; y el lenguaje –como único elemento que tiene la capacidad de autoreferenciarse– se realiza en la función metalingüística. Los términos *bien escrito* o *bellas letras* resultan ambiguos y los juicios de valor son variables: una obra puede ser primero catalogada de filosófica y luego de literaria; un escrito puede considerarse primero valioso y luego no tanto. El “canon literario” es una construcción a cargo de *ciertas* personas movidas por *ciertas* razones en una *cierta* época.

El canon cinematográfico de la *Época de oro* del cine mexicano ha quedado más o menos establecido por la relevancia de sus directores y la prestancia de sus actores; también, por el impacto de sus temas y por el éxito que muchas producciones obtuvieron en la taquilla; su solvencia técnica y su preeminencia a lo largo de las décadas también se apuntan como criterios de calidad. Algunas revistas especializadas y diversos autores han señalado a ciertas películas como “sus preferidas” definiéndose, de esta suerte, un amplio canon cuya naturaleza no

está en el ánimo de las presentes páginas develar. Para Eagleton, en todo caso, no hay obras ni tradiciones literarias o cinematográficas valederas por sí mismas. El *valor* es un término transitorio para determinados criterios específicos y preestablecidos.

La estructura de valores que da forma a una enunciación parte de una ideología, y la ideología es cuanto decimos y creemos al conectar una estructura relacionada con aquello que ostenta el poder dentro de la sociedad en que vivimos. Los juicios literarios pueden llegar a ser sumamente caprichosos y subjetivos. En todo caso, las diferencias individuales de opinión siempre tienen validez. La forma de responder ante un filme no es exclusivamente literaria; siempre está sujeta a prejuicios y criterios establecidos de amplio alcance: al final, no existen interpretaciones o juicios críticos literariamente puros.

Una visión con apertura de miras, y cierta conciencia del peso de los valores ideológicos, permite aproximarse al fenómeno cinematográfico sin cortapisas ni tapujos. La amplitud de su visión es un apoyo para cualquier intento de análisis y de crítica. El trabajo del teórico moderno consiste en develar la ideología en aquel lugar donde sus elementos –tanto significantes como significados– se hallen inmersos. Para los estructuralistas, la ideología carece de importancia, no así para la crítica cultural. Solo mediante el conocimiento de la ideología se puede conocer un discurso literario o cinematográfico.

El texto se constituye como una estructura que *desestructura* a la ideología para reconstruirla en sus propios términos, procesarla, y darle nueva forma dentro de una producción estética: es “un enclave de libertad en el reino de la necesidad” (Eagleton, 2010: 258); desordena a la ideología para producir un orden interno que posteriormente ocasiona desórdenes en sí mismo y en la ideología. Resulta, entonces, una operación recíproca del texto sobre la ideología y de ésta sobre el texto; una estructuración y una desestructuración mutuas.

Juan Pablo Silva Escobar, en su artículo sobre la colonización del imaginario social en la *Época de oro* del cine mexicano, plantea que fueron

precisamente este tipo de prácticas cinematográficas, las desarrolladas durante ese período, las mismas que contribuyeron a la colonización de un imaginario social. Apunta:

en la medida en que presentan un mundo socioculturalmente heterogéneo como el mexicano, a través de un conjunto limitado de personajes y estilos de vida que se convierten en el epítome de *lo mexicano*, las películas de la *Época de oro* naturalizan en la pantalla aquello que debe ser entendido como la esencia de la *mexicanidad* y con esa naturalización se instala en el imaginario social la ideología del multiculturalismo restringido (Silva Escobar, 2011: § 1).

Como señala Raymond Williams, desde su nacimiento, en 1888, el cinematógrafo –aquel aparato capaz de filmar y proyectar imágenes en movimiento– "fue visto como el precursor de un nuevo tipo de mundo, el mundo moderno" (1997: 137). Su aparición es consustancial a la modernidad, y ésta se refleja en la pantalla para el pasmo y el gozo de espectadores, ávidos por conocer este nuevo invento y deseosos de verse refractados en un mundo original y moderno.

En México, fue Carlos Mongrand²⁴ –junto con Guillermo Becerril, Salvador Toscano y Enrique Rosas (entre otros empresarios)– uno de los exhibidores que popularizaron las presentaciones de estas "vistas", las cuales cobraron gran auge a lo largo y ancho de toda la república. Luego de la Revolución, una vez que se estabilizó el régimen cardenista, las reformas presidenciales desarrollaron distintas estrategias para impulsar la cinematografía nacional; así, "en 1938 la industria del cine era la más grande después de la industria petrolera; la comedia ranchera

²⁴ Carlos Mongrand –quien cuenta en su haber con treinta y tres créditos como director de cortometrajes, filmados todos entre 1899 y 1907– combinaba su trabajo como exhibidor de películas con un espectáculo de ilusionismo y transformismo, de manera itinerante, por el centro y norte del país. Entre sus cortos destaca, precisamente, el de *Los charros mexicanos*, de 1903.

situó a México como el mayor exportador de películas entre los países latinoamericanos" (King, 1994: 77).

Aparejado a este auge y motivado por su propio éxito mediático, surge una identificación entre el cine mexicano y la mexicanidad. Los primeros en señalar este pretendida colonialización del imaginario social fueron estudiosos del Nuevo Cine Latinoamericano de los años setenta. Precisaron que las prácticas cinematográficas desarrolladas en el continente, con anterioridad al Nuevo Cine, reproducían la ideología dominante, tanto en su modo de producción como en sus sistemas de distribución y exhibición.

Pero ¿puede ser efectivamente catalogada así la etapa del *Cine de oro*?; ¿en qué medida dichas producciones contribuyeron a la elaboración de un imaginario social que ha inscrito en la conciencia colectiva aquello que se concibe como lo “típicamente mexicano”?; ¿esta contribución –en todo caso– fue impulsada conscientemente para ese fin?; ¿existía –acaso– un programa ideologizante concebido desde las altas esferas del poder?. En ningún caso: lo cierto es que la Revolución como movimiento social, y la Historia del país, como sustrato colectivo, servían más de telón de fondo que de tema intrínseco para la mayoría de estos filmes: lo importante era el carácter amoroso de sus personajes, las intrigas familiares, los duelos entre rivales y, en el caso de las comedias, la gracias de los protagonistas, sus “visiones”, sus chanzas, sus modos de ser, de actuar y de hablar.

Filmes como *Allá en el Rancho Grande*, al igual que todos los que se situaban en “la hermosa provincia mexicana” (*¡Ay Jalisco, no te rajes!*, *¡Qué lindo es Michoacán!*, *“El paraíso de México”*, *¡Ay, qué rechula es Puebla!*, etcétera, etcétera) son recibidos como auténticos retratos de lo que es genuinamente nacional y popular. “Se trataba, entonces, de reproducir una fórmula comercial que convocara al gran público recurriendo al mínimo común denominador: los individuos y sus conflictos personales acentuados al máximo”. Estas cintas se convirtieron en un “sólido tronco de un árbol genealógico con infinitas

ramificaciones” (Silva Escobar, 2011: § 12). De allí en adelante, el público mexicano es materia que se nutre en la pantalla de una particular educación sentimental, y aprende, al interior de las salas de cine, el nuevo *lenguaje* de la vida moderna.

Vale la pena, aquí, citar la obra de Silvia Ruiz Otero: *Hermenéutica de la obra literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*, donde apunta hacia el filósofo polaco –estudioso de la Estética de Recepción– que publicó trabajos de estética sobre música, drama, cine, arquitectura y pintura. En ellos, Ingarden se pregunta: ¿qué es en realidad la obra de arte?, y se responde que no es posible encontrar una respuesta satisfactoria y correcta, pues la pregunta debe ser integral, sobre la totalidad y el conjunto de la obra de arte artística; no únicamente sobre sus partes: se trata de un todo superior que requiere una actitud *holística* y fenomenológica para su comprensión, para encontrar su esencia. Una experiencia vital de recepción y de autocomprensión.

Para Ingarden el lector/espectador debe ser un concretizador que, al abordar el problema de la vida de la obra de arte, sea un esteta capaz e inteligente. El autor debe quedar fuera de la investigación, pues autor y obra son objetos heterogéneos y diferenciados; las tentaciones psicologistas también deben quedar de lado, pues la obra de arte es un objeto puramente intencional. Como fenomenólogo, Ingarden analiza *el fenómeno* en sí; evade al autor, ya que todo creador es un buen mentiroso. Lo importante no es tanto la obra sino su contenido, pues la obra de arte es un todo superior y el receptor es quien la interpreta gracias a la puesta en marcha de una actitud *holística*, en donde la realidad resulta de un todo distinto que la simple suma de sus partes.

La obra literaria, como objeto de investigación, está más allá de las diversas formas de su existencia individual. Fenomenológicamente hablando, la obra de arte *no* es una entidad física ni una entidad psíquica, pues depende de los actos intencionales del autor y del lector. En este sentido, no se identifica con ellos. Por el contrario, la obra de arte *sí* es un objeto puramente intencional e

imaginacionalmente intersubjetivo: tiene una estructura básica propia y exclusiva; es única, y por ello comparte una estructura general común a toda obra de arte más allá de sus características particulares. Es un objeto complejamente estratificado; una formación multiestratificada donde cada estrato depende de los demás estratos.

Por ello: “La estructura esencial de la obra literaria es inherente: una formación construida de varios estratos heterogéneos” (Ruiz Otero, 2006:17). Esta estructura multiestratificada requiere de una actitud fenomenológica que descubra sus peculiaridades pues resulta imposible pretender estudiar de manera aislada alguno de sus estratos, dado que la actividad de los elementos formales es concurrente y, su estructura, orgánica. Se trata de una visión analítica donde es posible formular muchas preguntas y hallar más de una respuesta para cada una. Lo anterior, gracias a un acercamiento crítico, hermenéutico, sobre cada obra cinematográfica que se atienda

3- Nueva crítica, estudios culturales y cine

Para corrientes críticas, como el *New criticism* –originada en los Estados Unidos durante el siglo XX– la propuesta metodológica consiste en una lectura atenta del texto o *close reading*; lectura que preste particular atención a sus ambigüedades y contradicciones internas. Se trata de centrarse en las características lingüísticas y literarias de la obra, y de excluir los componentes históricos y psicológicos que la analizan. Para los nuevos críticos no es posible separar fondo y forma; pues los elementos de contenido reciben una elaboración formal y los elementos significantes reciben valores de significación o contenido.

En el *new criticism* se llega a hablar de materiales –tanto de forma como de fondo– y de construcción –como algo a cuyo servicio está la manipulación–, es decir: de literariedad. Para los nuevos críticos no se puede identificar el valor externo de la obra con lo que el autor quiere que sea o con lo que quiere decir,

pues el objeto de la crítica tendería a desaparecer. Tampoco es posible afirmar que el valor del texto –o lo que quiere decir– depende del lector, pues esto conduciría hacia un relativismo total: si resulta que la entidad del texto depende de lo que el lector encuentra en él, es posible, en consecuencia, que cada lector encuentre algo absoluta y extremadamente distinto.

El *new criticism* se desentiende de los aspectos biográficos de los autores: la experiencia del autor y su intención en el momento de la creación carecen del mínimo interés, ya que la obra es un objeto del dominio público. Tampoco están de acuerdo en considerar que su discurso fundamente a su valor en la intención de ser o convertirse en el transmisor de doctrinas particulares, ni en que la misión de la crítica sea sacar a la luz cualesquiera doctrinas implícitas.

Las ideas más importantes de la nueva crítica fueron el rechazo del desarrollo capitalista urbano, la defensa de la comunidad rural y la necesidad de la poesía (de lo poético) en un mundo dominado por la ciencia. Los *new critics* sostuvieron que el significado surge del contexto global; distinguieron, también, entre el lenguaje referencial y el lenguaje poético o emotivo, y buscaron aislar la literariedad.

Sin embargo, a diferencia del formalismo, la nueva crítica situó el énfasis de sus estudios en el efecto psicológico que la obra produce en el espectador. Así, la nueva crítica optó por el rechazo al subjetivismo romántico, por la defensa de la rigurosidad, el *close reading*, el racionalismo y la concepción de la obra como una estructura orgánica donde no importaba el sujeto-autor-lector, sino el objeto-obra. Los *new critics*, entonces, apostaron por obras anti-románticas y anti-expresivas, al margen del subjetivismo y de la emoción; y prefirieron un trabajo inteligente, fruto de la disciplina y la búsqueda de la perfección: alejarse de las subjetividades y de los “gruñidos emotivos”.

Para ellos, el discurso artístico debe ser un resultado autónomo que contemple sus propias leyes; por ello no pueden formar parte de él elementos procedentes de otras disciplinas (filosofía, sociología, teología, etc.). Sin embargo,

en opinión de teóricos, como David Viñas, los trabajos neocríticos resultaron improvisados y no tomaron en cuenta el concepto de género literario, pues se dedicaron únicamente a la poesía, luego se alinearon a la crítica oficial para, al fin, caer en el desprestigio (Viñas, 2002: 397-407). Por lo anterior, se deduce que la nueva crítica no ofrece condiciones para lograr un acercamiento al fenómeno cinematográfico; caso contrario a las posibilidades latentes que ofrecen los estudios culturales y, en especial, los estudios culturales.

El cine representa, apunta Juan Pablo Silva Escobar “un hecho de cultura que produce, y en abundancia, símbolos con los cuales identificarse construyendo un saber iconográfico” (2011: § 31). Coincide aquí, Escobar, con el teórico de los estudios culturales, Jesús Martín-Barbero, quien señala que: “en los tiempos de la modernización populista, años 30-50, los medios masivos de comunicación contribuyeron a la gestación de un poderoso imaginario latinoamericano hecho de símbolos cinematográficos” (2000:18).

Ciertamente, el cine, desde sus comienzos, se constituyó como uno de los más importantes medios de comunicación de masas –desbancado únicamente, y solo a partir de la segunda mitad del siglo XX, por la televisión–. El cine de la época áurea enseñó a sus espectadores lo que es ser mexicano. Y éstos (mexicanos y mexicanas), aprehendieron su mexicanidad y gestaron –a partir de esta educación sentimental– su propia identidad. Monsiváis ejemplifica lo anterior con el “el proceso de ‘nacionalización’ de Jorge Negrete, cifrado en la quimera del macho, del mexicano sin concesiones, tan excepcional (...) que sus virtudes son inocultables: la conducta bravía, el atavío de hacendado, la arrogancia y las canciones” (2006: 60).

En un giro interesante, Silva Escobar apunta –junto con Monsiváis– que el cine mexicano de época marcó, dentro de lo musical, una trascendente, decisiva y sustancial diferencia con el hollywoodense, pues resulta innegable que las canciones rancheras exigen, de su audiencia, que se involucre de manera existencial en todo cuanto se le vincule simbólicamente con lo que se proyecta en

la pantalla. Dice Monsiváis: “las *country songs* celebran la naturaleza que se deja vencer, y la canción ranchera es un melodrama comprimido, de agravios desgarradores que exigen la atención dolida y un tanto ebria propia del *blues*” (2006: 60).

La pantalla grande significó, sin duda, para muchos mexicanos de aquella época –y de las de tiempos posteriores–, el patio de la casa, la cantina de la esquina, las tiendas de conveniencia (misceláneas) atendidas por los vecinos, la fiesta del barrio, la casa, la colonia, el pueblo y el país; la simbólica eficacia cinematográfica modificó –primero– y construyó –después– un arraigado imaginario social que aún pervive y cuya evocación va siempre acompañada de canciones rancheras, boleros, mariachis y tríos.

El campo de los estudios culturales latinoamericanos parte de la investigación de carácter interdisciplinario que explora las formas de producción o creación de significados y las de difusión de los mismos en las sociedades actuales. Este ámbito combina la economía política, la comunicación, la sociología, la teoría social, la teoría literaria, la teoría de los medios de comunicación, el cine, la antropología cultural, la filosofía y el estudio de fenómenos culturales en las diversas sociedades.

Los investigadores de los estudios culturales a menudo se interesan por cómo un determinado fenómeno se refiere a cuestiones de ideología, nacionalidad, etnia, género y clase social. Se centran en analizar el proceso socializado que corresponde a la atribución del sentido que se le otorga en la realidad. El desarrollo de una cultura y sus prácticas sociales comparten un área común de significados. Para los estudiosos culturales la propia cultura no es una práctica, ni es simplemente la descripción de la suma de hábitos y costumbres de una sociedad: la cultura pasa a través de todas las prácticas sociales y es la suma de sus interacciones. El objetivo de los estudios culturales es definir al estudio de la cultura de la sociedad contemporánea como un terreno de análisis conceptualmente importante, pertinente y teóricamente fundado.

Así se puede observar cómo, a lo largo del tiempo, en México, los valores criollos, impuestos sobre una masa indígena, se fueron modificando hacia la aceptación de una cultura mestiza la cual, a su vez, intentaba modernizarse e incorporarse a una actualidad que por momentos le superaba avanzando rápidamente y dejándola atrás. El cine de la época dorada llegó para promover esta transformación alterando su cotidianidad y reformando, de esta manera, el imaginario social mexicano.

A través del cine, de sus melodrama y comedias "los espectadores asimilan a diario los gustos antes inimaginables, admiten que las tradiciones son también asunto de la estética y no solamente de la costumbre y de la fe" (Monsiváis, 2006:62). El cine provoca un fuerte arraigo en lo nacional, produciendo en el espectador una dosis de identificación con situaciones, personajes y prácticas culturales que, "en última instancia, contribuyen a forjar el canon de lo popular, originando una simbiosis entre la pantalla y lo real" (Silva Escobar, 2011: § 33).

En el contexto de los estudios culturales, la idea de texto no sólo incluye al lenguaje escrito, sino también películas, fotografía y moda: los textos en los estudios culturales abarcan todos los artefactos de la cultura. El término *cultura* incluye –se entiende– a las artes tradicionales y a las artes populares, pero también a los significados y a las prácticas cotidianas; estas últimas son el principal objeto de análisis de los estudios culturales.

Sin embargo, también hay autores críticos de este análisis; Jordi Llovet, en el prólogo de su *Teoría literaria y literatura comparada*, se pregunta cuáles discursos tradicionales han estudiado al hecho literario, y critica a los llamados *cultural studies* pues en ellos "cualquier cosa escrita por quien sea y del modo que sea" puede formar parte de un corpus indiscriminado de lo literario (Llovet, 2005: 25). Un objeto verbal bien construido debe de estar presente en toda aproximación crítica a la literatura; no así aquellos objetos fruto del mercantilismo o de la ignorancia; lo políticamente correcto rechaza el estudio de un importante legado a

favor de producciones que carecen de categoría estética y –finalmente– aún no se alcanza una definición científica del objeto *literatura*.

Los rasgos verbales distintivos que operan los formalistas, la bella esencia de lo literario que promueven los esteticistas, y la superficie palimpséstica de la memoria, de la que hablan los sociólogos y los pragmáticos, no implican la posibilidad de fijar una teoría, pues “no hay teoría posible de un objeto no delimitado o previamente caracterizado o definido” (2005: 26). Para Llovet, la literatura y su discurso son aquello que la historia, la lectura y el gusto han colocado en un lugar nominal, y su crítica sobre los estudios culturales radica en que nadie puede arrogarse el derecho de definir o circunscribir los hechos artístico-creativos como tampoco es posible defender, de ninguna manera, el carácter inalcanzable del objeto artístico-literario.

Desde esta perspectiva vale la pena preguntar: ¿cuáles son los imaginarios que se difunden desde la pantalla y se cristalizan en nuestras mentes? En una buena cantidad de filmes de la época dorada se construyen imaginarios basados en lo rural, lo nacional, lo urbano y lo popular; signos que tienen su anclaje en una serie de campos simbólicos: el de los espacios sociales (la hacienda, la vecindad, la cantina, el patio, la aldea, la escuela, las calles, la iglesia, la oficina), el de las prácticas culturales (las carreras de caballos, las peleas de box, de gallos, la lucha libre, las serenatas, las canchas de frontón y de fútbol, las fiestas, las posadas, los bautizos y los matrimonios, etcétera), el de los sistemas simbólicos (el arte, la religión, la política, la educación y la lengua) y el de los personajes (el caporal, el borracho, la madrecita, el hacendado, la prostituta, el charro, la dama de sociedad, el estudiante, el peón, las soldaderas, el artista, el revolucionario, el sacerdote, etcétera). Sobresale la certidumbre, entonces de que “cada uno de estos campos viene a configurar una visión particular que necesariamente excluye otras prácticas culturales y otros espacios sociales” (Silva Escobar, 2011: § 34).

La diversidad mexicana, rural y campestre, o moderna y urbana, se representa mediante estereotipos que sintetizan, con una pincelada, lo

“típicamente mexicano”. Muchas veces, sin embargo, esta caracterización, estos estereotipos, aparecen en una forma un tanto exagerada o excesiva: es el caso del charro bravucón, mujeriego, bebedor, galante, jugador, violento y viril; o su contraparte: el villano desleal, traicionero, violador y cobarde. Aparecen, a su lado, la damita simpática, la chica sumisa, guapa, enamorada, pizpireta y obediente; o su contraparte: la jovencita de nobles sentimientos que, engañada por un truhán, termina convertida en una mujer fatal, bailando rumba, prostituida y enamorada de un imposible. De una u otra manera, el cine mexicano de la *Época de oro* creó un patrón bien definido en el imaginario social de lo que hoy se establece como “mexicanidad”.

4- Posmodernidad y paratextualidad en Ismael Rodríguez

La paratextualidad de la que echa mano Ismael Rodríguez en filmes como *Dos tipos de cuidado*, *Animas Trujano* y *Nosotros los pobres* es significativa y es llamativa en la medida en que, mediante las señas y reclamos que hace al espectador, el director logra inmiscuir sus sentidos (los del receptor) dentro de un acto locutivo –propiamente discursivo– que va más allá de la narración simple y llanamente cinematográfica. Es evidente que, al semantizar sus filmes, Ismael Rodríguez apela a la conciencia de su público para transtextualizar el sentido de los actos creativos que presenta y a los cuales, sus obras fílmicas (en la oscuridad de las salas cinematográficas), se empeñan en invitar.

Los paratextos de que echa mano el realizador no son sino el umbral de entrada que promueve un acercamiento a la obra en cuestión, de manera que enmarcan –y constituyen, a la vez– un acompañamiento que refuerza su producción. Genette deja en el aire, abierta, la posibilidad de que los paratextos formen o no parte del texto; lo que sí es claro es que guían e introducen al lector-espectador al contenido de la obra, y establecen, de cierta manera, la forma en la que el propio texto debe ser leído o comprendido. El paratexto contiene, así, las intenciones de la obra que enmarca y acumula, en definitiva, los sentidos que se

prolongan hacia el interior del texto. De esta manera, intenciones y sentidos, significados y formas constituyen, para el espectador, parte importante o fundamental de la propia obra.

Es el caso, por ejemplo, del título y subtítulo en el filme *Ánimas Trujano (el hombre importante)* (1961); esta película está basada en la novela *La mayordomía*, de Rogelio Barriga Rivas; sin embargo, el filme no toma el título del libro, sino el de su personaje principal: *Ánimas Trujano*. Además, el realizador añade un subtítulo: *el hombre importante*. Con esto, Ismael Rodríguez intenta ubicar al espectador frente al hecho social que constituye el mayordomaje en muchísimos sitios de la república, sí; pero, sobre todo, el título y el subtítulo proporcionan la clave de que esta obra estará centrada en el ser humano que representa al personaje: el hombre importante. A esto hay que añadir que la introducción de la película cuenta con una especie de prólogo, en donde una voz *en off* toma la palabra y explica –con imágenes sacadas como de un documental pero específicamente filmadas para la producción– cuáles son las características de la mayordomía en esta zona del país. Dice, resumidamente:

En el estado de Oaxaca hay varios pueblos que a través del año celebran en homenaje a sus principales santos una serie de festividades que llaman: las mayordomías. Es el cura párroco del pueblo quien designa quién será el organizador y coordinador de estas fiestas (...) Aquél en quien recae este honor se le llama: Mayordomo. Para los “elegidos” este honor significa un sacrificio, pero ese “hombre importante” disfruta en poder agasajar a sus hermanos de raza y consolidar sus afectos. Y esta es la historia de Ánimas Trujano, que quiso ser Mayordomo porque necesitaba sentirse: “el hombre importante”.

Este prólogo en realidad no forma parte de la obra, pues la película, propiamente dicha, comienza cuando termina la introducción. Sin embargo, el paratexto sirve como una puerta de entrada al filme.

Y hay más, esta obra contiene, en su principio, otro paratexto. La escena inicial, la primera de todas, consiste en la sala de redacción de un diario: se observa ahí el escritorio de un editorialista y, frente a él, las manos de un hombre que le entrega al editor su tarjeta de presentación. En ella se lee el nombre del director: *Ismael Rodríguez*. Inmediatamente después aparece un globo terráqueo girando y luego un acercamiento hasta el punto en donde surge la palabra: *Oaxaca*. Después, entra la voz *en off*.

Cabe resaltar, también, el hecho de que los créditos de los actores, a diferencia de lo que era costumbre en la mayoría de las producciones de la época, aparecen hasta el minuto tres, después de que han pasado la introducción y las dos primeras escenas de la película –propia y dicha–. Así, mientras continúa sucediendo la acción y sobre las subsecuentes escenas, se siguen deslizando los créditos, hasta el minuto seis, una vez que ya ha transcurrido el fallecimiento y el entierro del pequeño hijo del protagonista; evento trágico que detona las posteriores acciones que llevarán paulatinamente al desenlace –también trágico– del filme todo.

En *Nosotros los pobres* (1948), la película comienza con una toma sobre las calles más concurridas del populoso barrio donde habita el trío protagónico: *Pepe*, “*el Toro*”, *Chachita* y la *Chorreada*; más inmediatamente, en un primer plano y junto a un bote grande de basura, una niña y un niño *callejeros*, hurgan en su interior y descubren un viejo y sucio libro, el cual comienzan a hojear. Su título: “*Nosotros los pobres*”. Las páginas que los niños van deslizando contienen los dibujos y nombres de los personajes (y de los actores) de la historia (y del filme). Luego, aparecen los créditos técnicos y, finalmente, una advertencia:

En esta historia, ustedes encontrarán frases crudas, expresiones descarnadas, situaciones audaces... pero me acojo al amplio criterio de ustedes, pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres –existentes en toda gran urbe– en donde, al lado de los siete pecados capitales, florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los

heroísmos: ¡el de la pobreza!... Habitantes del arrabal... en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, del apodo y la frase oportuna la sal que muchas veces falta a su mesa. A todas esas gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es haber nacido pobres... va mi esfuerzo: Ismael Rodríguez.

Capítulo uno: *Aí les voy...*

A continuación, aparece la parte posterior de un destartado camión que carga huacales y que tiene su defensa (parachoques) rotulada con una leyenda que dice, precisamente: “*Aí les voy...*”.²⁵ En seguida, a un lado del automotor, aparece un grupo musical que llega cantando: *Qué bonito es ser feliz, qué bonito es el querer, qué bonito es el vivir... ni hablar mujer*, de Manuel Esperón y Pedro de Urdimalas. Así, a este paratexto metatextual se integran, en los primeros cinco minutos del filme otros dos intertextos que marcan, denotadamente, al inicio de la película, creando una muy particular vía de lectura del texto cinematográfico y fílmico.

En *Dos tipos de cuidado* (1952), Rodríguez obtiene el máximo provecho con su reparto de actores al juntar, en un mismo filme, a las dos figuras más importantes del género ranchero: Pedro Infante y Jorge Negrete. Esta comedia comienza su proyección con un paratexto a manera de prólogo (de hecho, en la primera escena aparece sobre la pantalla un título que contiene, precisamente, la palabra: *Prólogo*).

Las cinco escenas que componen este prólogo, al inicio del filme, están rodadas en un ambiente rural y campirano –donde los personajes se enamoran

²⁵ En México es común que los camiones de carga lleven dibujadas en las partes anteriores y posteriores de sus parachoques (comúnmente llamadas “defendas” o “tumbaburros”, leyendas chuscas que mueven –a quienes circulan junto a ellos– a la risa franca. Se trata de expresiones que tienen que ver con el transitar de los vehículos y que, en ocasiones, llegan a más manifestarse más allá del doble sentido, hasta caer en el albur. Algunos ejemplos de estas frases irónicas y burlescas son: (en un camión lento): *los valientes no corremos*; (un camión enorme y ruidoso): *nada más me ves, y tiembles*; (camión destartado) *es más triste andar a pie*; (en la carretera, con un toque filosófico) *cansado de seguir la línea*; (un chofer posesivo) *si no regreso, te vas de monja*; (albur fino) *si voy despacio, tócame la corneta*; (albur corriente) *...ni pa’ frijoles saco* (GONZÁLEZ LLACA, Edmundo, 2012).

entre frondosos árboles y junto a un caudaloso río—; estas escenas duran once minutos y medio. Luego, sobre una foto fija, entran los créditos de la película – durante un minuto y medio—. Desde ahí –a partir del minuto trece– comienza el desarrollo de la trama.

Por cierto, este cambio temporal está marcado, también, por las diferencias de contexto que envuelven a la nueva escena. Ya no es el paisaje bucólico y romántico del prólogo, sino se trata de un taller mecánico a donde llega uno de los personajes principales, Jorge Bueno, en busca de tierra y ganado. En este caso, el paratexto fílmico sirve para ubicar un antes y un después dentro de la historia. El *antes*, cuando todo era amistad, enamoramiento y camaradería, en un ambiente rural y, por lo mismo inocente y noble. Y el *después*, en un garaje de compostura de autos “modernos”, junto a la carretera (símbolo de “avance industrial y desarrollo”), con la sombra de la traición, la infidelidad y la revancha como fantasmas, transcurrido ya un año desde el inicio de la historia.

La actividad paratextual, en esta obra, está más que justificada. Sin el prólogo, la historia hubiera tenido que recurrir a *flashbacks* intermitentes o a explicaciones cansinas que darían al traste con la frescura y el intenso ritmo narrativo del filme. Al final de los créditos –por cierto–, cuando el personaje llega en un auto (de reciente modelo) al servicio mecánico, aparece, paratextualmente, un letrero muy chusco: “Le preztamos caballo mientras engrasamos su coche”.

El acompañamiento que el conjunto de estos paratextos hacen en cada obra dota de presencia a los propios textos de referencia –a los cuales acompañan– para asegurar su recepción y su consumo discursivo. El paratexto, en fin, enmarca a la obra y facilita la tarea comunicativa al dar información y brindar orientación al lector para que realice, con este apoyo, una apropiada construcción del sentido de la obra.

Los prólogos y títulos utilizados por Ismael Rodríguez adelantan –para simplificar la comprensión del espectador– una visión determinada del cuerpo de la obra. Son prefacios discursivos producidos a propósito para la obra que

preceden y cumplen con dos funciones: la primera, corresponde a una función informativa acerca de la propia obra y de sus aspectos temáticos; y la segunda función tiene más que ver con lo persuasivo que con lo informativo, pues intenta argumentar y captar la atención del espectador. En los hechos, ambas funciones interactúan al mismo tiempo alcanzando, de esta manera, un significado más completo.

Ismael Rodríguez, por cierto, también utilizó epílogos en su obra; es el caso de *Nosotros los pobres*, donde los mismos niños que al principio del filme encuentran el libro con los dibujos en el basurero, al final de la película vuelven a aparecer, pero en esta ocasión, para cerrar el cuadernillo y, con un cierto mohín de desprecio y desaprobación, tirarlo de nuevo al bote de basura. Así, por su diversidad, la obra de Ismael Rodríguez alcanza cierta posmodernidad dentro de la época dorada del cine mexicano, pues trasciende el proyecto modernista para acceder a una obra marcada por un sello personal; no como sistema o en el orden de una totalidad única, sino precisamente por una coherencia interna que sella a su devenir artístico histórica y filosóficamente.

5- Penetración cultural y estudios culturales latinoamericanos

Con todo, los estudios culturales latinoamericanos surgen como resultado de la insatisfacción respecto del contenido y las limitaciones de otras disciplinas; en ese sentido, son *postdisciplinarios*; sin embargo, siguen definiendo su relación con las disciplinas establecidas; por lo tanto, en esta otra vertiente, se significan como *polidisciplinarios*.

La crítica hacia los estudios culturales resulta de su preocupación desproporcionada por el estudio del consumo cultural y las prácticas culturales de esparcimiento, y no tanto por el de la producción cultural y las prácticas culturales del trabajo. Para Carlos Reynoso, los estudios culturales son una tendencia que se presenta en el contexto del posmodernismo como alternativa a disciplinas

académicas como la sociología, la antropología, las ciencias sociales y la crítica literaria (Reynoso, 2000: 19). Ante la pregunta de si diagnostica que como disciplina se ha empobrecido por haber adquirido “una visión cargada de subjetividad”, Reynoso responde que “en efecto, se llegó a un extremo de saturación con los estudios culturales. Son muy claramente una moda que se jacta, además, de no haber desarrollado ninguna técnica, ninguna metodología” (Reynoso, 2007).

David Viñas, por su parte, también está de acuerdo en el sentido de que “sus trabajos [los de los estudios culturales] denotan un voluntario alejamiento respecto de la metodología y terminología científicas, lo que hace que resulte difícil vincularlos a alguna teoría concreta”. Por ello, los estudios culturales, más que interdisciplinarios, resultan, desde su punto de vista, antidisciplinarios: pecan de una cierta superficialidad, rechazan las rígidas limitaciones intelectuales y “quieren abrazarlo todo con absoluta libertad” (Viñas, 2002: 572).

Sin embargo, precisamente de la flexibilidad y elasticidad que los estudios culturales muestran, nacería la posibilidad de lograr un acercamiento multidisciplinario a un objeto de estudio tan complejo como lo es el cine. Sobre todo tratándose, en una primera instancia, de un acercamiento al fenómeno cinematográfico que no agote su estudio pero que sí permita analizarlo como un fenómeno cultural desde las diversas facetas que ofrecen las más variadas disciplinas. Su poliangularidad induciría a observar, dentro del tipo de producción artística que significa al cine –una manifestación creativa relativamente joven–, distintos aspectos para intentar, de esta manera, comprenderlo como un constructo en toda su complejidad.

Los estudios culturales, por cierto, solían presentar sus trabajos en obras colectivas aunque, posteriormente, la tendencia fue hacia hacerlo de manera individual. Los temas, poco a poco, se fueron acotando. Carlos Reynoso los enumera así: “género y sexualidad (*gay, lesbian o queer Studies*), identidad cultural y nacional, colonialismo y postcolonialismo, raza y etnicidad, cultura

popular, estética, discurso y textualidad, ecosistema, tecnocultura, ciencia y ecología, pedagogía, historia y globalización en la era posmoderna” (2000: 24). Viñas, sin embargo, nos previene y advierte que “no todos los autores están de acuerdo en aceptar como *Cultural Studies* los estudios de género, los estudios gay, lesbian o *queer Studies*, los estudios sobre el multiculturalismo, sobre el postcolonialismo, etcétera” (2002: 575).

Por otra parte, ningún autor, dentro de los estudios culturales, alude a la teoría poscolonial; término que se refiere a cualquier cultura que haya sufrido un proceso colonialista, desde los comienzos de las colonizaciones o durante el imperio de las colonias del siglo XIX. Escritores como Edward Said, Homi Bhabha y Chakravorty Spivak –investigadores de la teoría poscolonial–, tratan de mostrar cómo quedan vestigios de colonialismo en los discursos y las prácticas poscoloniales. Se alejan del carácter reduccionista de los estudios culturales para intentar hacer sus demostraciones (y llevarlas a cabo) con categorías de análisis más refinadas, prestadas por autores del calado de Foucault, Derrida y Lacan.

Junto al poscolonialismo, los estudios culturales latinoamericanos presumen de ser tolerantes y abiertos hacia *lo otro*, aunque en la práctica (según autores como Viñas y Reynoso) resulten ser exclusivistas y censores; sin embargo, el hecho de acercarse a los estudios poscoloniales, multiculturales y polisexuales los redime de intransigencia y de una voluntaria e intencional ceguera.

Los estereotipos que aparecen en la cinematografía mexicana de la *Época de oro* “configuran una mirada del mundo rural que institucionaliza un conjunto de prácticas culturales e impone una serie de símbolos como referentes identitarios que poseen un fuerte arraigo en una tradición campesina” (Silva Escobar, 2011: § 36). Si esto es cierto, habría que preguntarse por qué estas cintas impactaron de una manera tan bárbara en el imaginario de los migrantes que las recibían apostados dentro de las enormes salas cinematográficas que pululaban a lo largo y ancho de las grandes ciudades sobre ambos lados de la frontera norte. La misma pregunta cabría hacerse con respecto a los espectadores de las salas que,

al interior del país, también se llenaban con aquellos que abandonaron el campo y las pequeñas poblaciones para emigrar hacia las ciudades medianas y grandes.

La respuesta tiene dos vertientes; por un lado, en su primera faceta, es un hecho que en el cine el género melodramático actúa como un guardián de las costumbres y la tradicionalidad real, ficticia o inventada –por el realizador y sus cinematógrafos– de aquel segmento de la sociedad que involucra a su argumento. El *México bronco y bravo* de los charros, las haciendas, los ranchos, los mariachis y su música, está más en las películas que en los libros de historia. El universo de mexicanidad que se proyectaba en las pantallas funcionó como un asidero para sostener y resguardar la identidad de los migrantes y emigrantes que habían dejado atrás su tierra y su país. Las películas guardaban los motivos y las razones para celebrar el cinco de mayo, los quince años de la ahijada y el “orgullo de ser mexicano”.

En ese sentido, las señas de identidad que configuran una ideología fundacional laboran más en función de un efecto estético y de una propuesta ideológicamente proyectada que de “un país que se construye sobre infelicidades (pues) en las películas del *Wild West*, la solución feliz es el resultado natural del avance de la civilización; en el caso mexicano, la tragedia es el pago mínimo por el derecho de vivir la historia” (Monsiváis, 2006:71).

Otra faceta que responde por el éxito del cine de la época dorada es el hecho de que participa en la formación de un discurso que articula –a través de la negación– una multiculturalidad desgastada e informe, pues al resignificar la imagen de “lo mexicano” este cine, “muy nuestro”, echa por tierra la imagen banal y convenenciera que construyera el cine hollywoodense, donde los estereotipos mexicanos eran el *greaser* y la linda señorita. Y es que, el primero, resulta un tipo insoportable, taimado, bandido, violento, cobarde y perverso; la segunda, una morena dócil, coqueta, apasionada y que siempre termina en amoríos y seducida por el galán anglosajón. No es de extrañar este tipo de personificaciones si, para los norteamericanos, el término *border* no significa frontera. Para el pueblo

mexicano la línea divisoria entre los dos países es un espacio compartido, un lugar de paso, de ida y vuelta; pero la visión americana es muy distinta: para ellos el *border* es el punto límite, la marca última donde termina el espacio conocido y seguro; donde, a partir de ahí, comienza lo desconocido, lo inseguro, lo que ya no es América:

La frontera era considerada como la línea divisoria entre el orden y el caos o la anarquía. El lado mexicano era el hogar de los ilegales y empecinados, y aportaba razones suficientes para las habituales intervenciones norteamericanas: se trataba de un espacio nuevo para ser disciplinado y de un paisaje para ser reformado (King, 1994:35).

El cine, como apunta Slavoj Žižek, objetiva, refleja y amplifica: objetiva, al crear materialidades visuales para aquello que en el imaginario es sólo escritura (noción o abstracción); refleja, porque tiene como punto de partida el material disponible en el imaginario de la época de su realización, y amplifica el imaginario, porque lo instala en el dominio colectivo, en las diferentes audiencias a las que está dirigido. Por ello, el cine es un medio para el modelado de las identidades, de las creencias y de los valores (Žižek, 2004: 128). La eficacia de una película está en su credibilidad, en lo verosímil de sus unidades audiovisuales, y en su pertinencia y concordancia con la realidad construida y elaborada hacia adentro, hacia el interior de la película.

Por ello, lo importante en el discurso cinematográfico de la *Época de oro* es el “tipo de autoridad o legitimidad por la que está respaldada o está respaldando y cómo, a partir de esa legitimación, un conjunto de películas contribuyen a la naturalización de lo social, lo cultural, lo histórico” (Silva Escobar, 2011: § 39-42). Así, las películas del *Cine de oro* mexicano se configuran como un producto ideológico del multiculturalismo pues ofrecen, a la mirada del espectador, lo que

éste quiere ver del estilo de vida mexicano; sus producciones legitiman la cultura que tipifican al mostrarla, y contribuyen a estructurar un imaginario social que modela la identidad nacional al seleccionar rasgos culturales que se institucionalizan como lo "típicamente mexicano".

México, desde tiempos prehispánicos, ha pasado por distintos procesos de colonización: la hegemonía del pueblo azteca sobre el territorio americano antes de la época de la conquista española; la propia conquista europea, que sometió a gran parte del territorio del Nuevo Mundo y, finalmente, el colonialismo imperialista que ha reinado –gracias al desarrollo industrial, tecnológico y bélico de las naciones poderosas– sobre su territorio; todo ello ha frenado el desarrollo de su economía y estancado el proceso social, en atención a un sistema piramidal de privilegios y nuevas castas.

La “filosofía” del vendedor más grande del mundo, las películas fabricadas para un mercado que determina el cine norteamericano, las agencias internacionales de noticias, la homogenización de estilos de vida “deseables”, las revistas que redistribuyen la “feminidad” y el reordenamiento de los hábitos de vida de acuerdo a los cambios tecnológicos, se combinan con el fenómeno ubicuo de la “americanización” y con “ese gran juego de sustitución de realidades: la *penetración cultural*”. Así se refiere Carlos Monsiváis a una lista que se prolonga con “disciplina ritual”, y que encuentra, en dicha penetración cultural, “una visión del mundo competitiva y ferozmente individualista, cuya primera razón de ser es la interiorización de la mentalidad capitalista” (Monsiváis: 1982: 3). No se trata de ninguna *tradición*, sino del criterio determinante del *derecho de propiedad*.

Así, quienes se oponen a la penetración cultural en nombre de la tradición, inventan el sentido de ambos términos:

vuelven forzosamente inmóvil a la tradición y obligadamente externa a la penetración cultural, desean preservar el pasmo immaculado de la tradición ante

las agresiones siempre de fuera. Así concebida, la lucha contra la penetración cultural se pierde de antemano, resulta uno más de los combates legendarios entre lo inexistente y lo inverificable (Monsiváis: 1982: 3).

Para este autor, quien en América Latina habla de penetración cultural se refiere a métodos por los cuales el mito insostenible del “capitalismo democrático” devino en utopía para las masas, “aparato de falsificación de vivencias y trampa de la autodeterminación nacional” que eleva el concepto de “subdesarrollo” a la categoría de “tótem fatalista”. Apunta, Monsiváis, que la penetración cultural sí existe, pero que es mitificada por sus opositores para ser, en este talante, supinamente ignorada. Señala que el primer éxito de la penetración cultural fue construir su propio nombre: un término vago y temible “que equivoca intencionalmente la lucha por la democracia y la independencia económica por la lucha por la tradición tal y como se la concebía en 1920 y por una imposible *autonomía cultural*” (Monsiváis, 1982: 5).

Deja, de esta suerte, a un lado el sentido profundo de una empresa de despojo múltiple donde el cine erradica y aísla las tendencias comunitarias y los proyectos democráticos plausibles de llevarse a buen término. La penetración cultural deviene en causa que determina la imposibilidad de que una colectividad confronte sus experiencias y verifique sus legítimas metas, pues sustituye realidades e impone un conjunto de valores que le restan sentido y cohesión.

Este fenómeno, esta penetrante injerencia cultural se dio –al menos en un primer momento– con cierta carga diatópica creciente, pues pasó primero por la frontera del río Bravo y el desierto, y desde ahí fue impregnando con su carga cultural al norte del país y, luego, al centro, hasta imponerse en la capital. El sur, como ha sucedido históricamente, permaneció –y ciertamente permanece, aún– menos expuesto a esta influencia norteamericanizante. Así lo expresa el catedrático Lerins Varela Castro en el artículo “Una identidad perdida”:

En la región sur del país persiste un mayor apego a la historia, mientras que en el norte hay una importante penetración de la cultura estadounidense, debido a la cercanía geográfica, y que ha sido aceptada por la población, al punto que no existe una diferencia de separación (Varela Castro, 2004: § 33).

La norteamericanización de la sociedad mexicana fue creciendo, precisamente, a partir de que sobrevino la decadencia del *Cine de oro* mexicano y de su época áurea. La admiración desbordada de los jóvenes –y de los no tan jóvenes– hacia la llamada *american way of life*, hizo decir al cronista Carlos Monsiváis que estábamos ante "la primera generación de norteamericanos nacidos en México" (Martínez Ortiz, 2010: § 5). Actualmente, la globalización de muchas capas sociales alrededor del mundo, bajo modos y costumbres propios del modelo económico imperante, se impone.

Sin embargo, en México, hacia mediados del siglo pasado, compartir ideas, modos y costumbres provenientes del vecino país del norte era calificado –poco menos– que como una traición a la patria. De ahí que se fustigara la manera de hablar de los pachucos: por extranjerizante. En el juego dialéctico entre las dos fuerzas fue, la parte del norte, irremediablemente, ganando terreno; no solo en la moda sino en la imposición de maneras de ser, al punto que la ropa artesanal era vista como folklor que no encajaba, en absoluto, dentro de las prendas de vestir en sociedad. En las fiestas campeaba el whisky y la coca-cola, mientras que el tequila, el mezcal y las aguas de horchata y jamaica fueron ponderadas como chabacanas y de pésimo gusto.

Así, con el paso del tiempo, durante las décadas de los sesenta y los setenta, aquellas cintas mexicanas fueron conceptualizadas como productos determinados por el subdesarrollo y por la influencia de un pasado prescindible. Ahora, al analizar las producciones cinematográficas de la *Época de oro* del cine

mexicano, bajo la óptica de los diversos estudios culturales, resulta de gran interés su análisis. Ello, en la medida en que las tramas argumentales de sus producciones aparecen materialmente incapaces de sustraerse de la Historia y de las condiciones sociales que privaban (y aún privan) en muchas regiones del país.

Ciertamente, las diferencias culturales no impactan en la homogeneidad del sistema capitalista, sin embargo, centrarse en las minorías desde una óptica poscolonial es positivo para analizar los procesos de construcción identitaria, pues resulta de gran interés para los culturistas el mostrar las señas de identidad de los grupos sociales marginados y las posibilidades de que, entre ellos, se establezcan alianzas en abono a la existencia de intereses y metas comunes.

La implementación de análisis de identidad resulta importante para comprender grupos y movimientos sociales como lo son el feminismo, el movimiento *gay*, y el de los grupos étnicos o de raza. A partir de sus planteamientos teóricos y prácticos es posible estudiar el fenómeno cinematográfico y las complejas relaciones que sostienen su materialización artística en el constructo social dentro del cual se contextualizan.

CAPÍTULO TRES

Lo verosímil como signo cinematográfico: Análisis sociolingüístico en diálogos del *Cine de oro* (1948-1954)

En su artículo, “Lenguajes cotidianos y prototipos literarios”, Bernardo Pérez Álvarez plantea que en la teoría bajtiniana la literatura se clasifica como un género discursivo secundario “puesto que abreva de los discursos primarios”; entre ellos, el de la cotidianidad. A partir de esta afirmación establece la hipótesis de que los prototipos masculinos y femeninos en la literatura se generan desde una búsqueda de credibilidad de los personajes por su uso del lenguaje, y que la consistencia de los mismos está sujeta a su devenir histórico (Pérez Álvarez, 2013: 53).

Bajtín nos dice que “todo aquello de lo que hablamos no es más que el contenido, el tema de nuestras palabras” (Bajtín, 2000: 166), pero también apunta que nadie es dueño de las palabras y que el lenguaje, para mudar en imagen artística, “ha de convertirse en habla en las bocas hablantes” (Bajtín, 1989: 153). De lo anterior, Bernardo Pérez Álvarez desliza tres consecuencias: la primera, que el lenguaje que utilizan las mujeres no es necesariamente fijo ni estático, pues la divergencia en el uso del lenguaje entre hombres y mujeres se relativiza en la medida en que las mujeres se desenvuelven cada vez más en otros roles sociales; la segunda, que en la literatura escrita, hasta antes de los años setenta del siglo XX, el prototipo dominante de protagonistas mujeres las presenta envueltas en una vida cotidiana de carácter doméstico y que su lenguaje está en relación con ese rol social –sin embargo, apunta, en los últimos cuarenta años los personajes femeninos utilizan otro lenguaje ligado a sus nuevos espacios de desarrollo–; y la tercera, que un eje rector de ambas afirmaciones se encuentra en el estudio diferenciado del discurso directo e indirecto (Pérez Álvarez, 2013: 54).

El cine mexicano de la *Época de oro* (1936-1957) produjo un promedio de cien filmes por año y, en cada uno de ellos, nos presenta una gran cantidad de personajes –muchos de ellos prototípicos– que utilizan el lenguaje cotidiano para intentar dotar de credibilidad y verosimilitud a sus historias. La construcción de estos personajes –por supuesto– se daba en función de la representación con que el director, a través del guion y su argumento, elaboraba con todos y cada uno de sus actores imprimiendo en los personajes las características distintivas que el peso actoral performativo llevaba hasta la pantalla: maquillaje, vestuario, escenografía y contexto revestían una gran importancia; más su lenguaje, los textos, el propio discurso con el que cada personaje enfrentaba su desempeño artístico era, sin duda, el de mayor preeminencia. Dicho con otra expresión: en el cine –como en la novela, el teatro y la poesía– las palabras son el medio fundamental (aunque, ciertamente, no el único) de expresión.

Hablar del arte fílmico y de sus representaciones es también referirse a la voz y a la palabra, en donde, la importancia de lo oral y de su código comunicativo, resaltan. Pérez Álvarez considera necesario cambiar el concepto de lenguaje por el de discurso y destaca la relación de éste con un grupo de variables (edad, raza, nivel educativo, condición social, etcétera). Se trata de distintas y diversas variables entre las que se encuentra, destacadamente, la del género. Plantea, entonces, que el habla no es caótica ni está sujeta a errores que no puedan ser sistematizados, pues existen reglas –en un nivel gramatical, en un nivel semántico y en un nivel pragmático– que abarcan el contexto de uso y la regulación sociocultural.

Por otro lado, Tzvetan Todorov señala que los discursos son emisiones lingüísticas específicas, pues “la lengua existe en abstracción con un léxico y unas reglas gramaticales como elementos de partida, y *frases* como producto final [mas] ya no se trata de frases, sino de frases enunciadas o, por decirlo más brevemente, de *enunciados*” (Todorov, 1992: 9). El discurso –sigue Pérez Álvarez– es un acto concreto del habla, que puede crear su propio ámbito de comunicación; ahí, el

papel del lector-espectador se vuelve relevante, ya que éste lee desde sus propios marcos de referencia y codifica al conjunto de rasgos lingüísticos.

Por tanto, la consistencia de un relato dependerá de la posibilidad de que el texto haga participar al lector en la creación de un ambiente creíble. Un texto, con personajes hombres y mujeres, adquiere un nivel de aceptabilidad gracias a que involucra a los lectores en la recreación de un mundo ficticio, cual si éste fuera posible desde su propia experiencia de vida.

En su momento (a mediados del siglo pasado) el cine fue la fuente principal de esparcimiento, diversión y entretenimiento. Por sus pantallas se proyectaban no solo historias ficticias (dramas, comedias, etcétera.) sino también –en los famosos “cortos”, que se “pasaban” antes de que apareciera el film anunciado en la cartelera– documentos y noticias históricas de plausible veracidad. Independientemente de que alguno de estos cortometrajes informativos pudiere o no adolecer de ciertas tendencias –políticas, religiosas, morales, etcétera– su proyección pública convertía, a sus contenidos, en *noticias* creíbles.

Como también eran creíbles, en lo general, los argumentos de las historias ficticias que los actores –apoyados por enormes equipos técnicos– protagonizaban para el deleite del respetable público espectador. De este espacio de verosimilitud surge el hecho que permite, al cine, fundir en un solo material *cinematográfico* la ficción y la realidad; se trata de una retórica llena de metáforas y figuras del lenguaje donde se registra, simbólicamente, la unión entre el significante y el significado.

El cine es el fingimiento que amplifica al imaginario y modela las identidades, creencias y valores del colectivo social; su eficacia, radica en su credibilidad, en su verosimilitud. Para Gilles Deleuze, el cine “no presenta solamente imágenes: las rodea de un mundo” (1985: 97). Por ello, el cine es capaz de construir significaciones, productos ideológicos y taxonomías de todo tipo: filosóficas, políticas, religiosas, jurídicas, sociales, etcétera. Así lo afirma Pierre Bourdieu: “los sistemas simbólicos deben su fuerza propia al hecho de que

las relaciones de fuerza que allí se expresan se manifiestan bajo la forma irreconocible de relaciones de sentido (desplazamientos)". Esta legitimación discursiva, como la del cine de la *Época de oro*, "hace ver, hace creer, confirma o transforma la visión del mundo, y por ello la acción sobre el mundo" (Bordieu, 2006:71).

En un cine como el de la *Época de oro*, lo *cinematográfico*, materializa al conjunto de signos que proyecta y que se objetivan en una amalgama de binarios: el bien y el mal; lo moral y lo inmoral; el hombre y la mujer; la cultura y la naturaleza; lo público y lo privado; la élite y lo popular; el campo y la ciudad; etcétera. Estos signos contribuyen a estructurar un imaginario social que modela la identidad nacional al seleccionar ciertos rasgos culturales e institucionalizarlos como lo "típicamente mexicano" y, por extensión, como lo verdaderamente nacional. (Silva Escobar, 2011: § 39-42).

A) El melodrama arrabalero: *El Suavecito*

La verosimilitud, en la vida práctica, es aquello que tiene apariencia de verdad. En literatura, en cambio, es siempre convencional: no proviene de una relación entre el discurso y la realidad como un principio de validez, sino que aparece entre el discurso y lo que los lectores consideran como verdadero o creíble; es decir, entre el discurso y la opinión común o generalizada. Así, los discursos emitidos por una mujer pueden analizarse como representativos del género femenino, pero también como socialmente determinados por el ámbito laboral o por el entorno cultural en el que se pronuncian. Surge, entonces, la pregunta: ¿cómo aparecen los discursos públicos femeninos en los espacios de dominio patriarcal?

Calificado como “melodrama arrabalero”, *El Suavecito* (1950), de Fernando Méndez es, quizá, la película mexicana –de la bien llamada *Época de oro*– más intuitiva y más dulcemente imbuida por la fórmula *vecindad-urbana*, en toda su expresión arrabalera.²⁶ Sus personajes principales son los típicos habitantes del barrio; Lupita: la chica buena, trabajadora, huérfana de madre que cuida a su anciano, enfermo y bondadoso padre; y Roberto, el *Suavecito*, un treintañero guapo, simpático, relajiento, mujeriego y jugador, huérfano de padre y desobligado con su anciana madre, Doña *Chole*, abnegada mujer junto a quien vive y la cual lo cuida y mimas como si aún fuera un jovencito:

²⁶ Hay otros dos filmes –al menos– en donde participa Víctor Parra (quien encarna al *Suavecito*), y que destacan por su expresión arrabalera, al tiempo que sobresalen gracias al retrato que de las vecindades urbanas y citadinas plasman sus personajes. Se trata de *Campeón sin corona* (1945) y *Los Fernández de Peralvillo* (1954), ambas, dirigidas por Alejandro Galindo. La dupla que como actores conformaron Víctor Parra y David Silva ha quedado significativamente grabada en la celulosa como la de los intérpretes que representan, de manera más fiel y fílmicamente, al mexicano de clase media baja que intenta emerger en un mundo recientemente industrializado (hombres jóvenes presas del impacto que una avalancha, industrializante y desarrollista, conformaría al nuevo capitalino –conocido luego, popularmente, con el sinónimo de *chilango*–.

–¡Imágínate! –le dice muy preocupada Doña *Chole* a Lupita–, el pobrecito tuvo que ir a Acapulco para arreglar un negocio; y como salió a la carrera, no tuvo tiempo de avisarme.

Lo cierto es que el *Suavecito* se ha ido con unas “gringas” a la playa (Lupita descubre las fotos en su valija) donde se gastó cuánto dinero avanzó en un tugurio –donde juega y apuesta– y, además, el dinero que le prestó Lupita para pagar el recibo de “la luz”

–¡Es *usté*’ un desvergonzado! –le reclama Lupita– *Usté*’ muy feliz en Acapulco haciéndola de pachuco son sus gringas... y su mamá aquí, sin tener para el gasto. ¡Debería darle vergüenza!...

–Es que me fui a arreglar un *bisne* –le responde cínicamente *El Suavecito*, como si fuera un niño travieso y regañado.

Podemos apreciar, aquí, que el uso de un lenguaje coloquial y cotidiano, puesto en los labios de ambos protagonistas –por cierto, perfectamente creíbles en su caracterización– le da un enorme peso específico a los personajes; gracias a lo cual el público receptor es capaz de identificarse, de inmediato, con cuanto ellos representan.

B) La comedia urbana: *El Portero*

En la comedia *El Portero* (1949), de Miguel M. Delgado, es posible reconocer, al escuchar las palabras de su protagonista, que se trata de un joven de origen humilde –esto es, de un nivel social bajo, propio de las vecindades típicas de la época, como aquélla en donde se desenvuelve el personaje laborando como portero–. Su caracterización está inmersa dentro de una cotidianidad llena de expresiones coloquiales, como las que se observan cuando, de pronto, el personaje principal comienza una riña (sin ningún motivo real que justifique tal agresión), al tiempo en que se lleva a cabo el velorio dentro del patio de la vecindad.

El Portero le dice, de pronto a uno de los asistentes –a aquél que destapa una cerveza con los dientes–:

–Muy dientón, muy sabroso...

–Pues *usté'* dice si se atreve a probarme...

–*Pos'* *no'más* que la carne de cochino me indigesta...

–Y ¿quién dice eso? –le pregunta con indignación el vecino, muy ofendido y mientras toma al portero por el cuello de la camisa.

–Eso lo dice mi compadre, Elpidio –responde rápidamente el portero con voz temblorosa.

–Y ¿dónde está ese imbécil?, para romperle la cara... –le inquiera el hombre agraviado sin soltarle de la camisa

–*Pos'* por *a'í* anda; si quiere se lo busco –le contesta pícaramente el portero pendenciero; y de inmediato va adonde se encuentra su compadre.

–Bueno, qué pasó, compadrito; ¿ya se le pasó el enojo? –le pregunta al portero su compadre Elpidio.

–¿Cuál enojo, compadre?, si al contrario: lo estoy defendiendo a *usté'* contra el *Tarzán*, que anda ahí, con chismes, *a'í* hablando deshonras de *usté'*; que dice que es *usté' no'más* es un gorrón; que es *usté'* ésto, que es *usté'* lo otro, que si fuera *usté'* hombre... que mi comadre... que la mandaba *usté'* al mercado con tres cincuenta y que le *eixigía* que regresara con cuatro veinticinco, que tenía que ver con el carnicero... Como le dije yo, ¿para qué son esos chismes?; pos' ¡dígaselo a mi compadre!, cara a cara, y a ver qué pasa. *Po's* no, *no'más* así, ¿*verdá'*?

–¿Todo eso anda diciendo? –pregunta el compadre Elpidio verdaderamente indignado.

–Todo eso, compadre –le contesta muy serio el intrigante portero.

–¿Dónde anda ese desgraciado mechudo? –pregunta el compadre enojadísimo.

–Por *a'í* anda –responde el picapleitos–; si quiere, se lo busco –añade muy acomedido.

–No, no hay necesidad, compadre. Ya verá ese desgraciado pachuco mantenido...

Al hablar del humorismo, Voloshinov señala que la estilización paródica de los estratos del lenguaje (géneros, profesiones, etcétera) a veces es interrumpida por la palabra que realiza, directamente (sin refracción) las intenciones semánticas y valorativas del autor. Su lenguaje está basado en un modo de utilización específico del “lenguaje común” –aquel lenguaje medio, hablado y escrito en un cierto círculo– el cual es tomado como opinión general, como actitud verbal normal, como punto de vista y valoración corriente dentro de ese determinado círculo.

En el cine, el director exagera, paródicamente, aspectos del lenguaje común, revelando su inadecuación al objeto o solidarizándose con él,

manteniéndolo tan solo a una distancia ínfima; así, los elementos que en este lenguaje común han sido exagerados paródicamente, cambian, varían y mudan, permitiendo que el estilo humorístico modifique el paso de la luz a la sombra en el estilo del propio lenguaje, el cual, de otro modo, hubiere sido monótono.

En las comedias y tragicomedias fílmicas se lleva a cabo esta objetivización del lenguaje de los personajes; el autor-director enfrenta al lector-espectador ante su propio lenguaje (el lenguaje “común” o “medio”) y lo desautomatiza para que quede “sin ruido” y desnudo frente a él: la ironía y su franca hipocresía mueven entonces a la risa.

El habla popular mexicana, por otro lado, se ha caracterizado por el uso indiscriminado del albur. El albur es un juego discursivo en el que participan dos o más personas; en él, lo dicho toma un doble sentido, una doble significación. Consiste en lograr inferir sentidos sicalípticos con palabras y frases dentro de otras, integrándolas a cualquier tipo de plática; es una especie de competencia cargada de sentido sexual, que tiene la finalidad de humillar y denigrar al interlocutor y, a la vez, mover a la risa por su contenido irónico, sarcástico y grotesco.

A veces, el albur²⁷ es *fino* (es decir, no involucra palabras altisonantes o soeces) e, incluso, puede pasar desapercibido. Uno de sus estudiosos más connotados de este modo mexicanísimo de *hablar* es Armando Jiménez quien, es su experiencia como cronista, brinda del albur una definición puntual:

²⁷ El libro *Picardía mexicana*, del cronista coahuilense Armando Jiménez (1917-2010), se hizo popular desde su primera edición (1960). Se trata una de las mejores recopilaciones del albur en el habla popular de la ciudad de México. Durante varios años, a partir de su publicación, fue uno de los libros más vendidos en cada una de sus impresiones. Esta obra ha alcanzado ya las 143 ediciones; algunas de ellas cuentan con prólogos de destacados escritores, como son Alfonso Reyes, Camilo José Cela y Octavio Paz. Otros de sus libros han sido prologados por autores de la talla de Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet y Renato Leduc. El autor era primo del afamado compositor musical José Alfredo Jiménez.

Aunque es un juego de palabras con implicaciones sexuales, es decente porque no se emplean voces de uso delicado, sino sinónimos muy disfrazados. Es privativo de nuestro país, en ningún otro se practica; se le puede considerar como característica distintiva de México, pese a lo que puedan argüir los mojigatos y quienes no están actualizados (Jiménez, 2004: 7).

Sobre el albur se ha dicho que sus mejores representantes pasaron por las carpas y los teatros de revista de la capital mexicana. En efecto, los artistas más significados en el uso de este modo de hablar fueron aquellos que brillaron en los teatros ambulantes de México, y que se hicieron muy populares desde principios del siglo veinte hasta fines de los años cincuenta.

En su ensayo “Sátira y albur en la Nueva España. El caso de Mateo Rosas de Oquendo”, el investigador Carlos Pineda se refiere a los elementos que, a partir de la obra de Rosas de Oquendo, nos permiten conocer algunas particularidades del devenir social en la ciudad de México al tiempo que, mediante sus aciertos estilísticos, el poeta novohispano fija “lo que bien podría denominarse como albur primitivo” (Pineda, 2005: 90):

No falta, mi ama, otra cosa sino que os metan este año más que os metieron en el pasado, porque siendo ansí, estaréis más contenta, ya mí no pesará de ello. Mi ama: vuestros vinos están muy buenos; sólo la cuba de medio se salía por el aguxero (Pineda, 2005: 94).

Las carpas eran tinglados desmontables, portátiles y con techos de lona que realizaban giras itinerantes por las zonas populares urbanas. Presentaban –a diferencia de los teatros clásicos y de los circos famosos– números sencillos, sin grandes elaboraciones escénicas, y basados en performances humorísticas, satíricas y musicales. Sus precios de taquilla eran muy accesibles, sobre todo,

comparados con los de los eventos “formales y serios” destinados al público pudiente y bien acomodado.

Con expresos antecedentes coloniales, la identificación de la gente “del pueblo” con artistas como *Palillo*, *Cantinflas*, *Resortes*, *Clavillazo*, Roberto *Panzón* Soto o su hijo, *Mantequilla*, fue inmediata. Estos actores realizaban improvisaciones y se caracterizaban como paisanos, convirtiendo en un deleite las actuaciones que, con sátiras y velados improperios hacia los políticos en turno, dedicaban al “respetable público”, en una cuota de al menos tres “tandas” por día. Muchos de estos cómicos pasaron, a finales de los años treinta, de la carpa al cine; y, con ello, su impacto en la sociedad mexicana fue impactante y definitivo.

C) La tragedia urbana: *Los Fernández de Peralvillo*

En una película como *Los Fernández de Peralvillo* (1954), de Alejandro Galindo, se puede observar cómo la mujer desempeña siempre un papel secundario en una sociedad estructurada alrededor de la figura del hombre. Sin embargo, los hilos narrativos y los motivos argumentales, siempre giran en torno a lo femenino.

–¡Buenas noches! –saluda Mario, cuando, cansado de trabajar, llega a su casa.

–¡Qué tal!... ¡Uy, qué cara! –lo recibe su hermana, Conchita, mientras dispone la mesa.

–Pues, la de siempre...

–Eso es lo malo...

–¿Eh?

–Que siempre traes la misma cara... Cara: *face. What a face!*

–Pero, ¿qué diablos estás diciendo? –pregunta Mario, molesto.

–Nada, nada... *What a face!*... ¡Qué cara!

–¿No te basta con decírmelo en cristiano?

–Hay que practicar el inglés, hermano. Sin él, ya no se va a ninguna parte. A ti también te haría provecho. A lo mejor te cambia la cara...

–¡Al diablo! –responde Mario, enojado.

La mujer no tiene, en la mayoría de las películas de la *Época de oro*, el poder de tomar decisiones, está relegada en sus roles sociales, un paso atrás del hombre.

Sin embargo, su posición como objeto del deseo (en el caso de la amante), como modelo moral (en el caso de la madre) o como valor patrimonial (en el caso de la familia, las hijas y las hermanas), la lleva a conducir los hilos de la trama.

El sociólogo Gabriel Careaga compara, a la mujer de mediados del siglo veinte, con la Coatlicue: “diosa amante, protectora, pero también asesina que inclusive persigue y mata a sus hijos”. Ya no es la madre “sufrida” y “abnegada”, sino aquella que utiliza el sufrimiento y la abnegación como un arma de poder con la cual “manipula y domina a toda la familia” (Careaga, 1977: 130-131). El lenguaje de estas mujeres –sin llegar a ser un código en clave ni mucho menos– suele llevar un mensaje entre líneas. Sin embargo –para autores como María José Serrano– la producción lingüística del hablante no se realiza exclusivamente como una cuestión anecdótica, marginal, errática ni dependiente de cuestiones diatópicas, diastráticas o diafásicas (Serrano, 1999: 14-17).

Serrano se pregunta: ¿qué es una variante sintáctica? En su respuesta apunta que una variación sintáctica es un compendio de interdisciplinariedad y combinación de métodos y presupuestos teóricos. El concepto de variante sintáctica ha evolucionado más allá de los esquemas tradicionales y de los formalismos metodológicos para analizar, luego, la sintaxis desde una perspectiva funcional, superando los estrechos márgenes de las teorías y de las corrientes lingüísticas, en pos de aclarar la interpretación de los hechos del lenguaje.

El estudio de las variantes sintácticas implica incorporar aspectos discursivos, semánticos y pragmáticos al discurso (Serrano, 1999: 18-21). La variación gramatical y la alternancia no pueden ser negadas: las unidades y las construcciones sintácticas tienen la capacidad de alternar entre sí, y las formas lingüísticas pueden tener cuantas funciones el hablante les asigne. Más, la no existencia de unidireccionalidad entre forma y función, queda de manifiesto frente a la existencia de la sinonimia, la polisemia, la homonimia y la antonimia.

Estos términos demuestran que los elementos de las lenguas pueden adquirir una diversidad de funciones significativas: un mismo término no significa

exactamente lo mismo en todas y cada una de las variedades de la lengua. La variación indica que las formas lingüísticas se reparten en distintos dominios de la realidad y sirven, de *manera diferente*, en cada *situación diferente*. La comunicación se conforma por medio de elecciones recurrentes, donde son los propios hablantes quienes desvelan la relación entre forma y función. La existencia de esquemas de variabilidad y alternancia indica que las estructuras sintácticas pueden aparecer (y lo hacen) en variados niveles de representación.

Así, son usadas y adaptadas para las mismas o para diferentes situaciones comunicativas por parte de los usuarios. La variabilidad, en sí, no tiene porqué explicar la variación, sino que es desde el componente interpretativo donde se puede determinar que los esquemas gramaticales son variables. La lengua no es un mecanismo estático e invariable: los esquemas de alternancia y variación no pueden ser detectados haciendo a un lado todo el *contexto* pues, sin contexto, no hay variación.

El contexto proporciona las claves para poder determinar la variabilidad gramatical (1999: 23-25). “Cara”, *face*, “¡uy, qué cara!”, *what a face*, “la misma cara”, “cambia la cara”... Aquí sin duda, en estas frases, tanto el contexto como la familiaridad, los valores entendidos, el tono, la gestualidad y las circunstancias específicas, le dan distintos niveles de representación a las propias expresiones; la relación entre elementos lingüísticos y no lingüísticos (sociales y culturales) es lo que configura a la interpretación del contexto y, al mismo tiempo, lo que contribuye al análisis sociolingüístico de su variabilidad.

D) El relajo posmoderno: *Calabacitas Tiernas (que bonitas piernas)*

El sentido del relajo, la filigrana discursiva en un personaje como el *Tin Tan* de *Calabacitas tiernas* (Gilberto Martínez Solares, 1948), le lleva a puntualizar un alarde metafictivo (pues en su caracterización dentro del filme, *Tin Tan* hace referencia al propio actor, a su íntima figura característica y protagónica). Se trata de Germán Valdés interpretando a *Tin Tan*, y se refiere a *Tin Tan* reconociéndose, precisamente, como *Germán Valdés* (como el autor de su personificación).

En tanto este cómico performa a su *alter ego*, el personaje actúa como *él mismo*. Y, en una especie de juego metaléptico, el pachuco malandrín legaliza –al interior del filme– un *spanglish* de nuevo cuño, que va desde el ámbito de la realidad discursiva propia de los hablantes fronterizos hasta la materialización de un novedoso lenguaje en la pantalla grande.

Durante los primeros tres minutos del filme, en medio de ágiles diálogos, este personaje tropieza con dos damas que lo increpan –por fresco y por atrevido– y con un empleado que funge como portero y que lo echa, prácticamente a patadas, del interior de un centro nocturno hacia plena calle. Los insultos son invectivas que tienen por finalidad la de maldecir, rebajar, hacer mella, herir, irritar, dañar o lastimar. Se trata de una agresividad verbal que sustituye a la violencia física en un proceso catártico que rompe las reglas de cortesía.

Muchas veces, el insulto intenta infamar, difamar o afectar socialmente a una persona. Los insultos suelen apuntar –señala Gabriela Nava– hacia defectos morales y antivalores, lo grotesco, las enfermedades y sus síntomas. El insulto estigmatiza (Nava, 2013). Sin embargo, en este caso, *Tin Tan*, el personaje objeto receptor de las injurias, toma con cierta naturalidad y resignación las invectivas (aunque, en la vena tragicómica de la obra, el rechazo lo impulse a intentar privarse de la vida mediante el suicidio). Aquí, los primeros parlamentos de la cinta:

–¿Te lastimé mi vidita? –pregunta el protagonista a una mujer a quien roza sin querer a la entrada de una casa de empeños–, ¿te llevo al hospital?

–¡Ah, qué pelado tan igualado; éste...!

–No seas casquivana, madre; ¿te llevo?

–¡Méndigo mugroso, éste! –le revira molesta la chica– ¡Primero báñate!

–Pero... –y, por toda respuesta, recibe un bofetadón–.

En seguida, se dirige a don *Gume*, el anciano dueño del establecimiento monte pío, y le pregunta por un arma que, montada junto a la vitrina, aparece en exhibición:

–¡Qué! ...el “escupe” *vetarro* que tiene ahí, en el aparador, ¿*chutea*?

–¿Qué si *chutea*?... mejor que muchas nuevas; no te aconsejaría que te dieras un balazo con ella.

En una corta frase, el personaje introduce un elemento prosopopéyico al otorgarle a un objeto inanimado (el arma que dispara) la capacidad humana de escupir; a este instrumento –el arma de fuego– en vez de calificarla de vetusta o (en todo caso) de veterana, la llama “vetarra”; y, finalmente, toma al verbo inglés *to shoot*, que significa disparar o tirar, y lo conjuga en español: *chutea* (por: *dispara*).

Acto seguido, consigue embaucar al viejecillo y salirse con la suya: se lleva el arma gratis y un anillo que, disimuladamente, toma al pasar. Un poco adelante, se encamina a pedirle al encargado de la tintorería un “tachuche” en préstamo (o

sea, un saco de vestir), para estar presentable, pues sus ropas y su sombrero están demasiado maltratados; pero, antes, topa con otra dama a quien también aprovecha para cortejar:

—¡Adiós, mi vida!; aquí está tu Robert Mitchum.

—¡Diantre de mariguano! —responde la dama indignada—. ¿No le da vergüenza andar en esas fachas?

—Mi vida: aquí está tu porvenir... —y no termina la frase porque se encuentra de frente con un policía que dobla por la esquina.

Ese momento lo aprovecha el pícaro malandrín para comenzar a chiflar disimuladamente y acto seguido, de inmediato, saluda al encargado del establecimiento:

—¡Ése mi loquito santo!

—¡Qué milagro!, ¿eh?; ¿qué andas haciendo por acá? Oye, cada vez te veo más “trampa”, hombre. Hombre, *pu’s* qué, ¿no has encontrado todavía chamba?

—Puras natas de leche agria, mi viejo. Pero ya sé cómo: todo consiste en ir arregladillo y con “garra” suave... Necesito que me des la *baisa*... Necesito que me prestes un “tacuche” muy al alba...

—...me lo regresas, ¿eh?... No me vayas a fallar.

—¡*Nel*, ése!

En este diálogo aparecen palabras coloquiales como *garra* (vestimenta), *tacuche* (traje), *baisa* (mano), y giros como “te veo más trampa”, por: luces peor; “puras natas de leche agria”, por: absolutamente nada; “garra suave”, por: vestimenta apropiada; “que me des la *baisa*”, por: que me des una mano; “un tacuche muy al alba”, por: un traje cuanto antes; y “¡nel, ése!”, por: de ninguna manera, amigo (Petersen, 2013).

El desarrollo del filme continúa cuando, feliz y vistiendo un “tacuche” prestado, el protagonista –con una guitarra en la mano– se presenta en un centro nocturno. Más, cuando se interna muy orondo, al antro, el portero lo detiene en seco:

–¡Epa!, ¿a dónde la tira, joven?

–Eh?... *qu'est-ce vous dit? qu'est-ce vous ave? Je "voudre le voaye le manager". Show me the way...*

–El buey lo serás tú; aunque vengas vestido como gente decente. Te conozco mosco. ¡A volar!

–¡Hombre, paisano!, déjeme ver al “*maneger*”.

–¿‘Ora hasta paisanos somos? Ya te he dicho que el empresario no recibe a nadie.

–¡Uy, uy, uy; que estricto!...

–Ya, no des más lata; ya estuvo suave...

–Hombre... no sea “malagueño”, hombre. Esta es mi última “chanza”; me está “pushando” al suicidio...

–Te estoy “pushando” a la calle; ¡largo de aquí!... –el encargado lo empuja hacia afuera del local e, inmediatamente, lo amenaza–. Y si vuelves por aquí, te rompo el bozal, sinvergüenza...

–Me lo pagas... –revira, con voz apenas audible; y ya en la calle, resignado a su mala suerte termina diciendo: ‘tá bien, ‘tá bien; ya...

En este diálogo el protagonista no solo mezcla palabras del inglés hispanizadas (“chanza”, de *chance* –oportunidad–, y “pushando”, de *push*, –empujar–), sino frases enteras en otros idiomas. Esta mezcla, coloquial y relajienta del idioma español, del inglés y hasta del francés mal pronunciado, da por resultado una jocosa, inédita y nada incoherente diégesis donde, desde el mundo ficticio –construido por las situaciones que narra– cuenta y rememora los hechos adentro de tres ejes de acción: a partir del tiempo, en el espacio y con sus personajes. Desarrolla, entonces, un ámbito ficcional verosímil que intenta crear y que obedezca sus propias reglas y, aunque sus convenciones puedan diferir de las del mundo real –o incluso, contradecirlas–, también –de una manera mimética–, pretende apegarse a estas convenciones sociales y alcanzar su cumplimiento cuando las reproduce en los hechos.

E) La tragedia rural: *Pueblerina*

Para Valentín Voloshinov, “cualquier producto ideológico es parte de una realidad natural o social [que] refleja y refracta otra realidad, la que está más allá de su materialidad” (1992: 31), pues representa y reproduce algo que se encuentra fuera de él; en ese sentido, significa y aparece como símbolo. Es por ello que se puede hablar, entonces, de personajes simbólicos. Claro que la palabra no puede sustituir a un signo ideológico cualquiera –así como una obra artística no puede traducirse adecuadamente a la palabra–, pero es un hecho que “la palabra acompaña, como un ingrediente necesario, a toda creación ideológica en general” (1992: 39).

Pérez Álvarez señala como una característica específica de la narrativa a la creación de personajes hombres y mujeres. Ahora bien, estos personajes aparecen en contextos también específicos: en ámbitos rurales o urbanos, como personas en una clase social alta, media o baja, con la capacidad de escribir y desarrollar una narración –en el caso de los narradores personajes–. Así, se puede observar, en un filme como *Pueblerina* (1950) –de Emilio, *El Indio* Fernández– cuando en un corto diálogo, al comienzo del filme, los personajes plantean, a grandes rasgos pero muy específicamente, la trama general de la historia clásica del hombre (Aurelio) que, luego de purgar un tiempo en prisión por defender el honor mancillado de su amada, regresa al pueblo:

–¡Aurelio! –le llama el comisario a su antiguo amigo.

–¡Quiúbole, Rómulo.

–¿Qué andas haciendo por acá? –pregunta sabedor de que los caciques Ramiro y Julio no quieren tenerlo en el pueblo de vuelta.

–Tienes que largarte del pueblo porque aquí no cabes –le advierte Julio, su antiguo rival–; éso lo sabes muy bien.

–Hace seis años heriste y dejaste por muerto a Julio, mi hermano –toma la palabra Ramiro–. Ahora vienes dispuesto a no fallar, ¿no?... ¡No seas bruto, hombre; no te perjudiques y vete!... Tú me conoces y sabes que tengo dura la mano; puedo arreglar que te vuelvan a encerrar y te echen otros seis años más.

–También tú me conoces, Ramiro, y sabes que soy como soy –replica Aurelio–. No vengo a vengar ningún agravio. Éso..., *pos'* ya pasó; y como hombre cumplí la pena que se me impuso... Vengo a trabajar en paz mi pedacito de tierra. Pero, ¿no ven que en mi propio provecho está el comportarme pacíficamente?; porque, pues si no lo hago así, tendría que volver allá... y éso... éso yo no lo quiero.

–Por eso murió tu mamacita –interrumpe una mujer del pueblo que escucha la conversación al pasar–, porque te mandaron allá...

–He vuelto aquí pues... porque aquí nací y ésta es mi tierra, tanto como puede ser tuya o de quien nazca aquí y la trabaje, Y yo he venido a trabajarla...

Durante un rápido diálogo –que no lleva más de dos minutos en pantalla– el director logra esbozar toda la intensidad del núcleo argumental del filme gracias a la eficacia discursiva de los acertados parlamentos escritos, para esta producción, por Mauricio Magdaleno.

Lo anterior nos permite ver cómo el uso de diálogos, salpicados de un lenguaje coloquial e inmersos dentro de una circunstancia ficticia –sí, pero creíble– crea en el espectador un espacio verosímil de continuidad narrativa. Podemos observar que, de acuerdo con los estudios de variación lingüística, es posible reconocer tres niveles de variación: diatópica, diastrática y diafásica, que corresponden a las variantes de lugar de origen, estrato social y situación comunicativa, respectivamente; la consistencia narrativa de los personajes exige tomar en cuenta estos niveles de variación en la estructuración de los relatos.

F) El drama cabaretero: *Aventurera*

Tradicionalmente, podemos hablar de un prototipo como de un modelo o una representación que puede demostrarse o simularse, y que en esa medida es capaz de ampliarse o de modificarse en atención a un criterio de funcionabilidad. En el marco de la lingüística cognitiva y frente a la creencia común en que las categorías son clases homogéneas y discretas, el prototipo pretende ofrecer un modelo de categorización alternativo al modelo tradicional, con clases heterogéneas y no discretas, en las cuales habría, algunos miembros, más representativos de la categoría que otros.

Éstos, los miembros más representativos de cada clase, se llamarían, entonces, prototipos. El prototipo femenino se entiende como el conjunto de rasgos que se reúnen en un eje ordenador o estructurado, pero no delimitado, desde una perspectiva ontológica respecto a una característica de las mujeres, sino más bien como una aceptación sociocultural de rasgos asignados a la feminidad (Pérez Álvarez, 2013: 5-10). Más, ¿cómo es posible acceder a distintos tipos de registros en la voz de mujeres?

Resulta necesario, para ello, contar con fuentes específicas que permitan construir un prototipo femenino diferenciado en variables lingüísticas. En todo caso, se vuelve importante revisar desde otra óptica la creación de personajes femeninos más allá de sus roles tradicionales de amas de casa, esposas y madres. Los modelos prototípicos aparecen reflejados en un universo, privado y familiar, tradicional; con las mujeres desempeñando las funciones de esposas o madres dedicadas al hogar y, gracias al discurso introspectivo, se posibilita la aparición de un discurso crítico dentro de esta subordinación hacia los hombres.

Es decir, se trata de una situación de crítica desde la condición subalterna, pero ligada a un prototipo femenino unificado. A partir de esta descentralización del rol de las mujeres, se hace posible hablar de prototipos femeninos en plural,

puesto que no existe uno solo y unificado en la actualidad. En el filme *Aventurera* (1949), de Alberto Gout, podemos escuchar la voz de Elena, la protagonista, quien aún vive en la casa paterna una vida despreocupada y feliz pues, todavía, no se cierne sobre de ella la tragedia que la precede. Encuentra –apenas al inicio del filme– a Lucio, un amigo de la familia, convenientemente aguardando por ella a la salida de su clase de danza:

–¡Lucio!, ¿qué haces en Chihuahua?

–¿Qué tal Elena?... un negocito que tenía pendiente, y las ganas de verte. ¿Vamos a dar un paseo?

–No, debo regresar a mi casa. Hoy descansa la criada y mi mamá está sola. Tengo que ayudarla...

En este diálogo se aprecia, a partir de unas cuantas palabras, que Elena pertenece a una familia con buena salud económica, y que se trata de una chica centrada quien vive al pendiente de su hogar. Más adelante, una vez que se integra (en contra de su voluntad) a la vida arrabalera, su tono cambia y va, del cándido e inocente, al sardónico e irónico:

–Ya tardabas mucho en venir, *mamá* –le dice Elena irónicamente a Rosaura, quien lleva una doble vida: por un lado fue su *madame* en una casa de citas de Ciudad Juárez y, por el otro, es una decente dama de Guadalajara (madre de Mario, el prometido de Elena)–; ¿me perdonas un cigarrillo en tu presencia?

–¿Cuánto quieres por alejarte para siempre de mi hijo? –pregunta, al saberse descubierta, Rosaura (la madre) a Elena.

–¿Quieres partirle el corazón?, ¿no te has dado cuenta de lo que me adora? Me atrevería a decir que me quiere más que a ti.

–Déjate de ironías. ¡¿Cuánto?! –pregunta Rosaura de manera imperativa.

–¿Qué dinero me ofreces: el de Guadalajara o el de Juárez? –en referencia a que Rosaura es, en Guadalajara, una respetable dama de sociedad y, en Ciudad Juárez, la *madame* de un prostíbulo.

En primer diálogo de *Aventurera* se puede observar cómo las palabras, en un acto de habla discursivo, pueden infundir al lenguaje de la protagonista las características positivas propias en la expresión de una chica buena e inocente, o inocular (cuando debido a adversas circunstancias ya se ha prostituido) de una manera retorcida otra forma de expresión, perversa y malvada: se trata del mismo personaje quien, a través de un argumento narrativo, ha transitado desde el prototipo de la joven con una alta moral y buenas intenciones, al prototipo de la mujer despiadada y con aviesos intereses.

La ironía que utiliza el personaje, una vez que se ha convertido en una *femme fatale*, se convierte en un instrumento propio del lenguaje; es la figura literaria que da a entender lo contrario de lo que se dice, con una aparente incongruencia que va más allá del significado que evidencian las palabras y sus acciones.

G) El suburbio surreal: *La ilusión viaja en tranvía*

Sin importar que los textos literarios estén basados en la ficción, lo cierto es que existe en ellos “una necesidad de verosimilitud que termina por decirnos algo sobre nuestra propia realidad” (Pérez Álvarez, 2013: 10); el narrador de la historia es quien selecciona los datos dignos de ser contados en una relación directa entre la narración y su verosimilitud, pero ¿qué es lo que genera el relato y empuja al narrador a seleccionar algo como digno de ser contado?

En su obra, *Teorías del cine*, Robert Stam recuerda que el concepto de *texto* nos llega, etimológicamente, a partir de los de *tejido* o *entramado*, y conceptualiza al filme “no como una imitación de la realidad, sino como artefacto, como constructo” (2001: 218). Menciona ahí mismo que, en *De la obra al texto*, Barthes trazó dos distinciones al definir a la obra creativa como la superficie fenoménica del objeto; esto es: como un producto finalizado que transmite un significado intencional y preexistente. Al texto, por su parte, lo definió como un campo de energía metodológico: o sea, una producción que absorbe simultáneamente al escritor y al lector, en un espacio multidimensional donde una serie de escrituras distintas se combinan y colisionan entre sí.

De este modo, se convierte al consumidor de un texto en su productor “evidenciando el proceso de su propia construcción y fomentando el juego infinito de su significado” (2001: 219). Así sucede en *La ilusión viaja en tranvía* (1953), de Luis Buñuel: el espectador comprende que *El Caireles* (Carlos Navarro) y *El Tarrajas* (Fernando Soto, *Mantequilla*) decidan sacar al tranvía 133 –condenado a muerte por ser considerado “chatarra”– de los patios de la estación, pues ellos han humanizado a la máquina y, como si fuera un ser vivo, deciden sacarla “a dar una vueltecita” para que “le dé el fresco”. Hasta aquí el relato es verosímil; una historia muy urbana y de barriada típicamente capitalina.

Al llegar el tranvía “robado” al rastro de la ciudad de México, los personajes principales se dan cuenta –antes del amanecer y todavía alcoholizados por las cervezas ingeridas cuando se evaden de la pastorela en la cual personificaron al “Dios” (el *Caireles*), y a “Adán” y “Satán” (el *Tarrajas*)– que hay una multitud de usuarios madrugadores esperando la próxima corrida del tranvía:

–¡La *jerramos*! –dice muy preocupado *el Tarrajas*–, miren lo que viene ahí –se trata de una nutrida cantidad de trabajadores mañaneros que se acerca hacia el tranvía–. Yo no les abro la puerta...

–¡Demasiado bonito!... –dice Lupita muy pensativa– no sé por qué... la corazonada... ¡con que *servicio piloto*!, ¿eh? –y luego, al descubrirse engañada por su hermano (*el Tarrajas*) y por su pretendiente (*el Caireles*) quienes le han mentido para justificar que el tranvía ande fuera de la estación, les ordena con voz indignada–: ¡devuelvan el tranvía lo antes posible!

–¡No, de ningún modo!, no debe tardar la góndola que viene todos los días por ellos... Si los dejamos pueden ir con el chisme a la compañía... –señala *el Caireles*–.

–¡No la raspes! –apunta asustado *el Tarrajas*–.

–¡Anda, ábreles y nos los llevamos a todos!

Es tan extraño, tan raro que un tranvía se aparezca para dar servicio a esa hora de la madrugada, fuera de ruta, que los usuarios no comprenden lo que sucede, y le agradecen a la providencia que de la nada haya aparecido el tren; aunque lo más curioso es que tampoco los protagonistas –acaso aún imbuidos por el alcohol– saben bien, a ciencia cierta, lo que están haciendo al enajenar al tranvía de su depósito. Finalmente, los espectadores, quienes de pronto se enfrentan a un filme donde el personaje principal es un viejo tranvía, fantasmagórico y destartalado, sobre el cual pesa una condena de muerte, tampoco saben cómo

interpretar las acciones que se presentan en la pantalla y, por lo tanto, deben comenzar a elaborar su propia construcción discursiva; un relatos personalizado que ordene y dé sentido a cuánto acontece en la pantalla

Aquí radica el valor argumental y polisémico del guion original de Mauricio de la Serna, adaptado a la pantalla por Juan de la Cabada, José Revueltas, Luis Alcoriza y el propio Luis Buñuel. De improviso, en un momento, el espectador se convierte en coautor del argumento al imaginar las posibilidades narrativas y asignar roles e historias a una multitud de pasajeros que convierten el interior del tranvía en un espacio surreal e inverosímil. Una trama en donde se entreteje la crónica de los más diversos caracteres: los filarmónicos que ejecutan sus instrumentos al interior del tranvía para que *El Caireles* intente bailar con Lupita; la mujer que carga ollas de birria para vender y que reparte, gratuitamente, “pataditas” (jarritos de consomé) a los pasajeros; cabezas de cerdo y aves desplumadas que cuelgan del pasamanos; perros que se acurrucan junto a su dueños como si fueran humanos; el elegante Duque de Otranto, completamente briago, recibiendo las burlas de todos los pasajeros; el matarife y sus empleados con cuartos de reses recién rebanadas; las beatas que llevan en brazos a la estatuilla del Santo Señor de la Columna; mujeres con canastas y bultos de todos tamaños, y hasta pasajeros que obsequian, como muestra de agradecimiento por llevarlos sin cobrar, comida y hasta sesos de res a Lupita.

El espectador-coautor reescribe el argumento y está en libertad de interpretar –a su manera– todo cuanto acontece dentro de este tranvía eléctrico, el cual se puebla de una multitud de usuarios (como sucede en la vida real, pero en este caso, ficticios) para así participar activamente, en la construcción de las inverosímiles historias que aparecen en la pantalla; le otorga, a cada imagen y a cada diálogo, una razón de ser en particular y, cuanto lo que sucede en cada escena, un motivo que la justifica y que se explica en el devenir discursivo del propio filme. Las escenas y las historias se multiplican en las interpretaciones de cada espectador. El público, lector-autor de este discurso narrativo, comprende –de acuerdo con Barthes– que el sentido de esta película será, ni más ni menos, el

que cada quien decida imprimirle a su propia versión. Para Barthes, la escritura es la destrucción de toda voz y de todo origen: es el lugar neutro y oblicuo en donde se pierde toda identidad y, el texto, es el “espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras”; es una mezcla las escrituras, un tejido indescifrable de signos e imitaciones que retrocede infinitamente (2010: 221).

Hay que reconocer, sobre todo, la calidad de un guion coescrito por los destacados colaboradores del director Buñuel (quien, dicho sea de paso, también participa en la manufactura de los diálogos). Los parlamentos están contenidos para no darle al filme una dirección única e inequívoca. Considerando, además, la trayectoria política de José Revueltas, Juan de la Cabada, Luis Alcoriza, Mauricio de la Serna²⁸ y el propio Luis Buñuel, es un considerable logro el que no se haya impreso, al guion, un sentido “políticamente correcto”. Grave error hubiera sido, por parte del director y sus argumentistas, el convertir la película en un panfleto. El episodio donde los acaparadores de maíz disfrazan el grano en bultos de “fertilizante” es francamente cómico. Y la presencia de *Papá Pinillos* (Agustín Isunza) como un viejo sindicalista “soplón”, es un divertido guiño a la clase política izquierdista que defenestró a sus mejores cuadros por oponerse a la rígida vertical estalinista, mediante delaciones y remociones en favor de una burocracia de partido anquilosada y retrógrada

El juego de Buñuel, además, consiste en presentar, un tranvía robado que en realidad nunca fue robado, pues como bien dice don Manuel –el gerente de la empresa (caracterizado por el destacado actor Miguel Manzano): “es humanamente imposible ver por la ciudad un tranvía robado toda vez que se hallará sobre los rieles, que son propiedad de la empresa, y como robar algo significa enajenarlo de la propiedad...”. Esta presencia ilusoria resume, entre aquello que es y que al mismo tiempo *no* es, la ilusión, el sentido final del filme.

²⁸ El director, productor y guionista Mauricio de la Serna (1902-1986) produjo *Refugiados en Madrid* (1938), dirigida por su amigo y cuñado Alejandro Galindo y, posteriormente, *La noche de los mayas* (1939) de Chano Urueta. Participó en la fundación de los estudios Churubusco, en 1944 y formó parte del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).

H) La ciudad anquilosada: *Salón de belleza*

En el melodrama *Salón de belleza* (1951), de José Díaz Morales,²⁹ el personaje principal es Ramón, un agente de tránsito que deviene en cantante y popular actor. Varias historias se entrelazan alrededor del salón de belleza “Merle”, propiedad de doña Marta. Para efectos narrativos, esta sala de servicios estéticos sirve como recipiente y vertidero de multitud de historias anecdóticas en donde el principal ingrediente es la interrelación entre las mujeres que ahí asisten y, también, la que existe entre ellas y sus distintas parejas; no faltan, por supuesto, los elementos sustanciales de las relaciones de pareja, como son: los celos, las envidias, los enamoramientos, las infidelidades, los embarazos, las rupturas y los reencuentros...

—¡Querida, qué bueno que llegaste!; me aburría sin tener con quién platicar — apunta Rosa Luz, una de las clientas del salón de belleza, mientras le hacen manicure y pedicure—. Y, cómo te ha ido, chula. Tengo algo que contarte que te va a dejar con la boca abierta por lo menos tres días. ¿Sabes a quién me encontré en Cuernavaca ayer, de gran romance con su secretaria? Ni te lo imaginas, ¿verdad?

—Andas muy retrasada de noticias, Rosa Luz; porque anoche lo dijeron por radio a los cuatro vientos. ¿Quién había de ser si no Arnoldo?... el marido de Sandra.

—¡Ah!, ¿lo dijeron?... ¡Qué escándalo!... Y Sandra viviendo en el paraíso de los tontos. Según ella, su marido es el único santo de la tierra. Y no se da cuenta, la pobre, de que le pone los cuernos hasta con la sirvienta.

²⁹ El castellano José Díaz Morales emigró a México en 1936, durante la guerra civil española, a los 28 años de edad. En este país desarrolló una de las carreras fílmicas más prolíficas, dirigiendo 91 películas y escribiendo el guion de 73 filmes. Bajo su dirección debutaron actores que luego serían reconocidas estrellas de la *Época a de oro* del cine nacional. Es el caso de la actriz y bailarina cubana Ninón Sevilla (1921-2015), quien apareció en la pantalla grande, por primera vez, en su realización *Carita de cielo*, de 1946.

–¿Y tú y él... rompieron ya? –pregunta Armida con malicia– ¿pudo más una insignificante secretaria?

–Si piensas que vas a herirme, querida, te equivocas: porque fui yo quien le puse un “hasta aquí” y le rogué que dejara de molestarme.

–Sí, pero él es muy rico y no es feo...

–Me dijeron que habías estado anoche cenando y bailando con tu nueva conquista... ¡Lástima que sea casado!

–¡Y qué!... a un hombre que tiene más de veinte millones de pesos se le pueden perdonar pequeñeces como ésa... Además, la esposa, como si no existiera. Es una vieja birrias que está más para allá que para acá... Y lo único que sabe es darse ínfulas de gran señora. ¡Pobre criatura inofensiva y ridícula!

–La conozco de vista: doña Delia de Montealto... ¿Qué harías si ella se enterara?

–¡Uff, mandarla al diablo y ponerla en donde se merece! –y mientras Armida dice esto, una tercera dama, clienta de la peluquería y que escuchó en silencio toda la conversación, se levanta indignada.

–¿Eso vas a hacer tú conmigo, infeliz? –la mujer engañada resulta ser la aludida: Delia de Montealto; furiosa, agrede y descarga toda su ira sobre la adúltera que la ha ofendido, jalándola de los cabellos– ¡Eres una sinvergüenza! –y la golpea– ¡La mato, la mato!.. –grita– ¡Vampiresa, hace días que quería vérmelas contigo!...

La escena –la primera de *Salón de belleza*– nos deja ver el desarrollo de las confidencias que –como se supone– se da tradicionalmente en las conversaciones al interior de estos establecimientos. Se trata de dibujar estereotipos de los diversos tipos de mujer característicos en la sociedad de la época. Aparecen: la mujer noble y viuda, dueña de la estética; su hija, junto a quien mantiene la sala de belleza; la peluquera ambiciosa, una empleada sin escrúpulos que quiere trepar en la escala social a costa de cualquier cosa; las clientas: buenas o malas, adúlteras o abnegadas, celosas o resignadas, amables o despóticas, etcétera.

Para el sociólogo Gabriel Careaga, en su estudio *Mitos y fantasías de la clase media mexicana*, en términos históricos y sociales, “la mujer de clase media ha vivido el esquema de explotación, sojuzgamiento y dependencia” que impone una situación opresora y dependiente, pues desde la Conquista y durante la Colonia fue utilizada como mero objeto de procreación dentro de un ámbito “de desgaste, de manipulación y de enajenación”. Para este autor, al interior de la sociedad mexicana, la mujer de clase media resulta “una tirana, una celosa, una posesiva, una manipuladora, como sagaz venganza de la dependencia del hombre” (Careaga, 1977: 126).

Su visión, propia de las circunstancias que acontecían durante mediados del siglo pasado en México, se ve retratada en éste y también en otros filmes de la época. Literariamente hablando, en ellos se pueden transitar por discursos que van desde la voz de la mujer-narradora culta hasta el de la mujer-personaje que apenas tiene formación básica en el dominio de la escritura. Se puede llegar al espacio donde se ubica el discurso directo de la voz femenina (con rasgos de una oralidad perteneciente al estrato social más bajo practicado en las urbes) o alcanzar, luego, el discurso narrativo de una mujer que denota formación académica. Esta apertura de horizontes discursivos permite la creación de diferentes tipos de personajes, protagonistas y antagónicas, heroínas o villanas, en circunstancias sociales diversas y no solamente, por ejemplo, voces de mujeres reconocidas por sus estudios, cultas y con un alto dominio de la escritura.

La voz femenina, planteada en singular, es una construcción inverosímil en términos literarios. De acuerdo con las reflexiones en torno al habla de mujeres es posible trazar un conjunto de variables que atraviesan la variable de género y, por lo tanto, diversifican las posibilidades de construcción de voces femeninas en la narración literaria para otorgarles mayor verosimilitud. Estas variables, en la creación de personajes femeninos y masculinos, tienen diversas posibilidades de incorporarse a la narración como un discurso secundario; y debe, el estudioso, plantearse la necesidad de acudir a distintos tipos de documentación que permitan

formular un habla prototípica en determinados tipos de personajes, dadas en condiciones y estratos sociales diversos, según se requieren para una obra narrativa (Pérez Álvarez, 2013: 12-13).

Las voces narrativas pueden considerarse, por tanto, atravesadas por la variable de género, lo cual se podrá manifestar con una diversidad de recursos literarios basados en el discurso directo y, sobre todo, en el discurso mediado o indirecto.

–Mira Soco, ojalá te guste– Ramón, el humilde agente de tránsito le obsequia, por su cumpleaños, una regalo a su pretendida, Socorro, empleada del salón de belleza.

–Es de imitación –dice, decepcionada Soco–, sería precioso si las piedras fueran buenas

–Bueno, no... no es que sea bueno, pero lo vi, y pensé que iría bien con tu vestido nuevo.

–¡Acá está su coche particular! –se trata de Caifás, el amigo de Ramón y chofer, quien los invita a subir a su auto para pasear– ¡Súbanle, mi hermano! Y, si quieren, los llevo a dar una vuelta hasta Las Lomas.

–Y... ¿por qué andas tan espléndido, Caifás? –pregunta Ramón a su amigo

–Casi nada –responde Caifás–. ‘Ora mero celebro mi cumpleaños.

–...como ciento diez –apunta Ramón, bromeando.

–Hombre –dice Caifás, animado– y ¿por qué no vamos a festejar mi onomástico? Los invito a ir de pachanga; y, aunque no crean, yo pago.

–¿Qué dices, Soco? –pregunta Ramón– podemos ir a bailar un rato; hace mucho que no te llevo a ninguna parte...

–Y a dónde iríamos –pregunta Soco.

–Yo conozco un salón de baile que se acaba de estrenar por allá por Nonoalco – responde Caifás–. Está tocando la banda de *Los enemigos del silencio*; se pone resuave; ¿juega?

–¿Un salón barato? No, gracias; mejor me llevan a mi casa –señala despectivamente Socorro–. Estoy muy cansada.

–Nos podríamos divertir reteharto –insiste Caifás.

–¡No, por favor! –termina Socorro–. No me gustan esos lugares.

–Tiene razón –la apoya Ramón–; es poco para ella. Mejor pícale para su casa, Caifás.

–¡Caifás! –, asiente, afirmando, el amigo chofer.

La escena no termina aquí, sino en el edificio *Atenas* donde vive Socorro. Al despedirse la pareja, en silencio, en el umbral junto al portón de entrada, ella duda en besarlo; solamente lo hace hasta que verifica que no son observados por su amigo; entonces se decide a besar a Ramón. Son las imágenes, sin diálogos, las que conducen al lector a completar el sentido de este tramo narrativo con reflexiones que se desprenden de guion y de su puesta en escena.

Para José Luis Girón Alconchel, el discurso indirecto libre (DIL) presupone la comprensión del lenguaje coloquial y también la de los problemas específicos que plantea su inserción en la lengua literaria. A su vez, define al DIL como una de las formas por las cuales se reproduce el discurso de un personaje dentro de un texto narrativo; en otras palabras, se trata de “un enunciado que contiene otro enunciado narrativo” (Girón Alconchel, 1985: 173). La lengua coloquial es, junto a las variedades diatópicas, diastráticas y diafásicas, una de las variedades que constituyen la heterogeneidad de la lengua narrativa (1985: 174).

Y es que, de acuerdo con Émile Benveniste, en cualquier forma de reproducción del discurso aparecen dos planos de enunciación escrita pues, por

un lado, el escritor se enuncia escribiendo y además, dentro de su propia escritura, hace que se enuncien también los individuos (Benveniste, 1999). El discurso referido entonces –en palabras de Voloshinov– “es el discurso dentro del discurso, [el] enunciado dentro del enunciado, y, al mismo tiempo, [el] discurso acerca del discurso enunciado acerca del enunciado” (Voloshinov, 1977: 143).

En la escena anterior, Socorro no responde a la pregunta de si disfruta de su regalo; solamente apunta que la imitación sería preciosa si fuera real. Esta afirmación paradójica es una forma de ironía se refuerza cuando califica, luego, al lugar a donde la invitan a bailar de “barato”, para luego añadir que es preferible que la lleven a su hogar porque “está cansada”. Por el otro lado, sus acompañantes parecen no darse cuenta de la forma onerosa en que son desdeñados y menospreciados. Luego, ya en la puerta de su casa, Soco reivindica su actitud besando a Ramón y jugueteando, coqueta, con Caifás, al adoptar una actitud fingidamente púdica.

El uso coloquial que hace Caifás de expresiones como “...’ora mero es mi cumpleaños”, “se pone *resuave*”, “ir de *pachanga*” y “nos podríamos divertir *reteharto*”, pone de relieve la tácita aceptación donde el propio Caifás se considera, a sí mismo, ubicado en un estrato social inferior al de Socorro; justifica así al mismo tiempo y de manera explícita, la rudeza y velada altanería de la joven peinadora. Aun de esta manera, ambos personajes están conscientes de su competencia como interlocutores: aceptan y entienden los recursos paralingüísticos que se registran en la conversación y los distinguen por su peculiar entonación.

La lengua coloquial solo existe en el contexto extralingüístico en que se origina como un acto de comunicación oral. Esta idea de situación comunicativa no existiría si el discurso coloquial se incorpora a otro discurso (como lo sería el cinematográfico). Para que funcione es necesaria la creación (ficticia o sugerida) de una situación de comunicación “real”.

En el caso del cine –por supuestos– se estaría hablando de los hechos “reales” que se presentan dentro del argumento fílmico. Es en ese espacio de credibilidad y verosimilitud en donde el cine de la *Época de oro* logro conformar los elementos paralingüísticos y extralingüísticos (entonaciones, énfasis, gestos, expresiones y movimientos corporales) donde la comunicación semiótica no verbal integró una situación comunicacional efectiva con su público espectador; y es ahí mismo donde el lenguaje coloquial reivindica su carácter valedero, verdadero y creíble.

I) La comedia ranchera: *Dos tipos de cuidado*

Dos tipos de cuidado (1952), de Ismael Rodríguez, es una cinta que comienza con un prólogo anunciado en pantalla (es decir, aparece de inicio la palabra “prólogo”, antes aún que los créditos de los realizadores y de los actores; ni siquiera, por cierto, aparece el título del filme –omisión que resultaba bastante rara para aquella época–); a continuación, un nutrido grupo de jóvenes posan, en medio del bosque, para la foto grupal. La cámara de Gabriel Figueroa da paso a las tres primeras escenas: un diálogo entre Jorge y Pedro; uno entre Rosario (*Chayo*) y María (*Maruja*) y, en tercer lugar, de nuevo, el diálogo entre los varones:

–Hay novedades –le dice Pedro a Jorge–, de nada nos va a servir el día de campo; que ellas ya hicieron su pacto.

–Pacto *pa’* qué...

–*Po’s pa’* no hacernos caso. Ya se las olieron que nos les vamos a declarar y acordaron mandarnos al demonio hasta que dejemos de hacer conquistas amorosas. Y eso sí no se va a poder ¿verdad?

–¡*Po’s* claro!...¿Y entonces?

–*Po’s*, yo a pesar del pacto le voy a hablar a tu hermana. Estoy seguro de dar el golpe.

–¿Qué táctica vas a usar?

–*Po’s* a ver a la mera hora a ver qué se me ocurre... ¿Y tú?

–Yo voy a fingirle indiferencia; y después le voy a proponer una amistad platónica. Eso nunca falla, *‘mano*: siempre caen.

La cámara se desplaza unos metros y capta el diálogo entre las mujeres:

–Bueno, *Chayo*, ¿quedamos en lo dicho?

–¡Quedamos!

–Nada de irse para atrás y cuidadito con hacer traición...

–Descuida, bueno, ¡vámonos!; ahora, que nos busquen.

–¡Sale!

Acto seguido, regresa a la conclusión del diálogo de los amigos:

–¡Oye, Pedro!

–¡*Quiubo!*

–Me voy a llevar a Rosario a la cascada a pescar.

–Y yo me llevo a *Maruja* de cacería.

–Acuérdate que es mi hermana, ¿eh?

–¡Hombre, cuñado!, ¿qué, no me conoces?

–¡*Po's*, por eso!

En los anteriores diálogos es posible observar una serie de marcadores discursivos utilizados con frecuencia. Carlos González de Pierro, en su presentación *Los marcadores del discurso: conectar y unir ideas en español*, los define como aquellas palabras que nos dan *instrucciones* para entender lo que

escuchamos y organizar lo que decimos: “son como las señales de tráfico” que nos indican cómo llegar a nuestro destino (2013: 3).

Añade que existen cuatro tipos de marcadores discursivos: los *organizadores*, que ordenan las partes de un discurso; los *reformuladores*, que introducen información nueva que cambia la anterior; los *conectores*, que crean relación entre los elementos que unen; y los *conversacionales*, que aparecen en las conversaciones. En la plática que sostienen las dos amigas aparecen también marcadores conversacionales de modalidad deóntica, que reflejan actitudes relacionadas con la expresión de la voluntad y de lo afectivo, e indican que el hablante acepta, admite o consiente algo; es el caso de las construcciones verbales: *¡sale!* y *¡quedamos!*

La utilización, en el guion de esta película, del marcador organizador comentador “pues” salta de inmediato a la vista. Claro, se trata de un *pues* mexicanizado en la palabra *po’s*. Otro marcador que se aplica a lo largo del filme, constantemente, es el de la palabra “bueno”. *Bueno*, lo mismo que *hombre* o *‘mano* (apócope de “hermano”) son marcadores conversacionales que se utilizan al interior de las conversaciones para darles fluidez y (en el caso de *hombre* o *‘mano*) cierta sensación de camaradería. Se trata de enfocadores de alteridad que apuntan al oyente: *¡oye!*, *hombre*, o, en todo caso, a ambos interlocutores: *¡vámonos!*

El lenguaje coloquial utilizado a todo lo largo de los veinte años que duró la etapa de dorada del cine mexicano influyó en varias generaciones de hablantes quedé grabada en las generaciones que les sucedieron. No es difícil comprender cómo sus guiones popularizaron una manera de hablar que se extendió, incluso, hacia otros países hispanohablantes, para quienes es fácil de reconocer, allende las fronteras, el modo de hablar “cantadito” y “dicharachero” del mexicano.

J) El drama citadino. *La noche avanza*

La comunicación va más allá de los códigos lingüísticos pues, aunque éstos funcionan perfectamente, se pueden hallar desconectados del significado. Por ejemplo; una frase, en un anuncio colocado a la entrada de un templo o de una sacristía, como: “Bienvenidos a los encuentros conyugales”, funciona fonológica, morfológica y sintácticamente; o sea: está bien escrita, pero la relación entre las palabras y su contexto dota a esta expresión de distintos significados, que le restan cohesión y coherencia a su sentido.

Y es que el habla no es sistematizable: lo que se puede sistematizar son una serie de reglas. En un principio, se pensó que bastaba con el nivel del código para comprender el sentido de determinado acto de habla, pero para completarlo se requiere ubicar al discurso en situaciones reales. En *La noche avanza* (1952), de Roberto Gavaldón, es posible apreciar una larga escena en donde los corredores de apuestas del *Frontón México* gritan números, gesticulan y hacen señas, comunicándose con las palabras propias del argot del *jai-alai*:

–¡Cien a cuarenta!, ¡cien aquí!, ¡cien! –grita el corredor de apuestas entre los pasillos de la galería.

–¿Qué pasó con ese desgraciado? –le pregunta el mafioso Marcial al corredor, luego de llamarlo a señas.

–Ve tú a saber; no resultó de confiar...

–Estoy embarcado en más de sesenta mil pesos; ¡cúbreme!

–Como no sea con una cobija... Tienes más de seiscientas paradas. ¿Cómo quieres que te cubra: gritando cincos a cienes? No te cubro ni con un millón de pesos. Este asunto no tiene remedio, Marcial.

–Pero es que a mí no se me raja nadie... Marcos se está jugando la vida.

–Ése es asunto entre él y tú.

–Éso es, justamente: entre él y yo.

Una muestra de un acto de habla requiere ubicarse dentro de un contexto. En el anterior diálogo, si quien lo lee transcrito no está al tanto de que se trata de una conversación que se lleva a cabo –mientras se disputa un partido de *jai-alai*– entre un mafioso (el cual intentó chantajear a uno de los jugadores para que se dejara ganar) y un corredor de apuestas quien se percata del fraude, sería difícil comprender el sentido general de las frases.

La lingüística no experimenta, pero sí crea modelos para estudiar, en la práctica, la realidad de las lenguas. El recorrido *onomasiológico* da cuenta del proceso de construcción del discurso que va desde el emisor –que parte del nivel referencial– para llegar al nivel discursivo (o sea: va de la cosa al significado, al significante y llega, por fin, a la palabra). Cuando, para el análisis del discurso, se sigue el recorrido inverso (esto es: cuando se parte del nivel discursivo para llegar al nivel conceptual), se hablaría, entonces, de un recorrido *semasiológico*.

Así, el recurso de la metáfora se significa como una combinatoria: la lengua tiene una estructura lógica pero también una de uso; por ello, existen reglas generales y reglas que varían. Si las reglas del sistema de la lengua, al usarse, funcionan, entonces se establece la comunicación. De aquí se desprende que la gramática no es definitiva, sino que también depende de su uso. Los ejes de variación (diatópico, disatrático y diafásico) ayudan precisamente a poder sistematizar las estructuras. El habla de las personas, la de los *hablantes*, en todo

momento se encuentra marcada por las tres variantes (aunque también existen variables históricas y diacrónicas).

En fin, las lenguas no se transforman en bloque, sino que van desfasándose en un mayor o menor grado. Lo cierto es que, formalmente, no hablamos como escribimos. La escritura acostumbra ir siempre detrás del habla; por ello, los académicos acaban por aceptar el modo de hablar de las sociedades. Además, el lenguaje no funciona con una lógica aristotélica ni matemática. En el ejemplo: “Aí te encargo los frijoles; los apagas”, nos percatamos de que la diferencia entre lo oral y lo escrito no es únicamente el medio, sino la estructuración en que las palabras se hallan contextualizadas.

La oralidad solo es materia factible de ser estudiada formalmente en cuanto se le puede registrar. De esa manera, es posible observar que lo oral tiende hacia lo coloquial, la inmediatez y lo informal, mientras que lo escrito va hacia la precisión, la puntualidad, la formalidad y el establecimiento de una cierta distancia comunicativa.

El contexto, por otro lado, es todo aquel conjunto de información que podemos traer a colación a partir de ciertas notas o llamadas que nos presenta un discurso: el contexto es espacio-temporal, situacional-interactivo, sociocultural-cognitivo y cubre un marco pragmático deíctico donde la deixis (al igual que el discurso) reposa en un tiempo, un lugar y un particular modo. En el centro deíctico, al momento de la enunciación, se empatan el enunciador y el receptor; y es a partir de la deixis que es posible abordar a un discurso. Por ello, si una persona dice: “nos vemos mañana”, *mañana*, dependerá de qué día sea hoy.

El cine mexicano de la *Época de oro* permitió, en ese sentido, un flujo activo y constante de comunicación entre cuanto acontecía en la pantalla y los sentidos y significados que decodificaba el espectador desde su butaca. Este matrimonio duró más de veinte años y su influencia, dentro de algunas películas posteriores y aún contemporáneas, podría denominarse como la estética de oro del cine mexicano.

CAPÍTULO CUATRO

El Cine de oro y sus prototipos de mexicanidad

Es factible trabajar los contextos desde distintas perspectivas ya que (el contexto) mantiene un carácter regular. El principio de coherencia establece las conexiones entre los significados y los conceptos, nos acerca al tópico del discurso; mientras, el principio de cohesión –por su parte– enlaza y conecta a las palabras de las oraciones que nos remiten a un determinado contexto. Robert-Alain de Beaugrande y Wolfgang Ulrich Dressler (1997) establecen que la cohesión y la coherencia constituyen, junto con la intencionalidad, la aceptabilidad, la informatividad, la situacionalidad y la intertextualidad, el total de normas que regulan la textualidad.

La primera norma (la cohesión) nos habla las diferentes posibilidades en que pueden conectarse entre sí –dentro de una secuencia– los componentes de la superficie textual, es decir: las palabras que realmente se escuchan o se leen. En el caso de la cinematografía, se trata de las imágenes y de los sonidos que interactúan entre sí y que están presentes en la pantalla. Recientemente, además de imágenes y sonidos, los productores han tratado de integrar otras sensaciones que impactan a los sentidos a la hora de la proyección; es el caso de la tercera dimensión (3-D) y del sistema de sonido *surround*, entre otros.³⁰ Su finalidad es la de cohesionar una mayor información dentro de un mismo producto.

³⁰ El sistema de sonido *surround* (o sonido envolvente) consiste en la utilización de múltiples canales de audio que provocan en el espectador la sensación de encontrarse *in situ*, en el lugar en donde las imágenes de la pantalla refieren cuando se desarrolla en escena. El filme *Terremoto* (Robson, 1974) incorporó este sistema, amplificando las frecuencias bajas en grandes bocinas que hacían temblar la butacas en la salas de exhibición, produciendo en el espectador una sensación terrorífica que semejaba a la de estar sufriendo un movimiento telúrico real. Actualmente, algunos

La segunda norma –la coherencia– regula las posibilidades de que los componentes del mundo textual sean accesibles entre sí e interactúen de un modo relevante. Ella permite que los textos sean concebidos como unidades que aportan información secundaria a ideas principales, las cuales –en su conjunto– conforman la totalidad de un texto global. En literatura hablaríamos, por poner un ejemplo, de palabras que forman frases que forman oraciones que forman párrafos que forman capítulos que forman un libro y que, independientemente de sus propios valores unitarios, conllevan un significado que aporta sentidos tanto a las partes o segmentos como a la unidad del texto enunciado, en su totalidad. En el cine, hablaríamos de las secuencias, las escenas y su armado o montaje, como resultado de la propia labor del editor y como función característica de la cinematografía.

Las otras normas de la textualidad, en tanto, actúan en el cine de forma semejante a como lo hacen dentro de la literatura: la intencionalidad, que cubre el propósito de los hablantes; la aceptabilidad, que atiende a cuanto los oyentes se comprometen o son capaces de comprender; la informatividad, que se refiere a lo nuevo –a lo inesperado–, a lo fresco y original de los contenidos; la situacionalidad, que señala básicamente las circunstancias de la interacción; y, finalmente, la intertextualidad, la cual habla de las relaciones que involucran a un texto con otro, y que se refiere, especialmente, a aquellos discursos que provienen de un mismo tipo de texto (o, inclusive, que apunta a otros textos de tipo similar, por ejemplo: textos gráficos, literarios, musicales, plásticos, coreográficos, gastronómicos, cinematográficos, etcétera).

Es precisamente esta última norma, la intertextualidad, la que más aparece en el discurso cinematográfico. En una producción fílmica, todo emana intertextualidad: su adaptación al guion, sus escenografías, la intensa personificación que realizan sus actores al representar su performances, las interpretaciones musicales, el vestuario, la escenografía, la musicalización del

filmes, de manera experimental, incorporan al momento de la proyección distintos aromas o la sensación del viento y de la brisa intentando, así, cohesionarlos al interior del producto fílmico.

propio filme; en fin, no solamente los *covers*, los *remakes*, las sagas, las secuelas y precuelas nos remiten a otras películas, sino que toda producción cinematográfica es parte de un género, de una época y de un estilo artístico cuyos registros están emparentados, intertextualmente, con otros textos (ya sean cinematográficos, literarios o correspondientes a cualquiera otra rama artística o cultural).³¹

El cine mexicano de la *Época de oro* participó de los mismos valores que organizan el entendimiento de la lengua y de los valores que permanecen de nuestra idea de la lengua española. En general, todo aquel que habla una lengua tiene una idea de *qué* es esa lengua y de *cómo* nace esa lengua; y esa idea no surge espontáneamente, sino que es una idea que se educa: en la familia, en la escuela y en las lecturas que uno hace: “la idea de la lengua se convierte en una ideología de la lengua” (Lara, 2013). Para el investigador del lenguaje, Luis Fernando Lara, éste es el caso del purismo; señala que, por ejemplo, los puristas tienen la idea de que una lengua tiene que ser inmaculada, limpia, prístina, y no debe de estar contaminada por ninguna otra lengua. En cuanto a la cinematografía, la idea purista se despegas de la realidad y dicta que una producción fílmica no puede contaminarse ni corromperse con ideas falsas al propósito. La crítica cinematográfica de las ideologías intenta lograr que alcancemos a reunir y empatar nuestra percepción con nuestra realidad idealizada.

Pero así como los diccionarios son finitos –mientras que la lengua es ilimitada–, el que un diccionario no contenga una palabra no quiere decir que dicha palabra no exista y que no se la pueda usar; de la misma manera, la estética del cine mexicano de la época dorada justificó, validó y legalizó con su presencia, por el simple acto de su propia materialización, la ideología de mexicanidad que

³¹ El caso de las secuelas cinematográficas es particularmente interesante; se trata de un invento del mexicano Ismael Rodríguez quien, ante la necesidad de financiar sus filmes, decidió ligarlos de una manera seriada e intertextual. Comenta el director, en relación a *Los tres García* y *Vuelven los García*, lo siguiente: “fue la primera vez que se hicieron dos partes; ¿cómo sabía que iba a pegar la primera y mucho menos la segunda? Eso no lo hacía ni Chaplin. Ahora todos hacen secuelas, pero yo empecé hace años; antes de los *Padrinos* y los *Rockys*...” (Rodríguez, 2014: 34).

expresaban sus producciones en la pantalla grande. Para los realizadores de aquel entonces no existía el temor de que sus representaciones no fueran “correctas” o de que no encajaran en un marco preestablecido y afectaran, de esta suerte, su capacidad de expresión.

Como la lengua, el cine de la época dorada en México está compuesto por tres valores sociales. Su primer valor es el del entendimiento: expresar para darse a entender. Es el valor más importante, pues difiere la trascendencia de lo que pudo haber sido dicho o no; ya que no se trata de que, aquello que se exprese, esté bien o mal dicho, sino de que su contenido se comprenda. Fílmicamente, las técnicas cinematográficas y las argumentativas son siempre importantes, pero no sólo por sus valores estéticos formales, sino por cuánto sean capaces de abonar al entendimiento de sus contenidos. La filmografía de la época dorada –buena o mala– era transparente como una gota de agua; cualquier persona, joven, adulta, vieja o incluso, infante, y pertenecientes a cualquier estrato social, de todo origen y de género indistinto, sería capaz –sin dudarlo ni por un momento, luego de ver un filme en cuestión– de responder, rápida y acertadamente a la pregunta “¿de qué se trató la película?” Esta facilidad interpretativa (con sus matices y variantes, sin duda), es una característica singularísima del cine mexicano de la *Época de oro*.

El segundo valor de las producciones de aquella época es el de la identidad de la cinematografía mexicana tal y como la conocemos hoy en día; la forma en la cual pueden reconocerse y comunicarse a todos los espectadores –mexicanos, hispanoamericanos y de otras culturas, aunque sus maneras de ser y de hablar (de los propios espectadores) en los distintos países difieran entre sí por mucho– los contenidos contruidos en su interior y que se exponen al proyectarse en la pantalla grande. Estos dominios abarcan y comprenden una vasta serie de pensamientos, figuraciones, ideas, reflexiones, opiniones y filosofías (en el sentido amplio del término) que se configuran como el alma de lo mexicano. Esta mexicanidad, expresada con imágenes y textos en forma de guiones, puestos en escena por equipos técnicos y artísticos dirigidos por experimentados realizadores, sitúan de manera relevante y ponderan, un estilo y una forma de ser

que identifican mexicanidades inscritas en imaginarios perfilados en el ser del mexicano.

El tercer valor –al contrario lo que sucede en el idioma español– es más bien un antivalor, pues dentro de la cinematografía mexicana de mediados del siglo pasado su discurso, en vez de que conducir a una expresión sin demasiados regionalismos, actuó en sentido opuesto. Si el localismo provocó que el latín se fragmentara en distintas lenguas, el cine mexicano –por el contrario– se consolidó identificando su estética, sus temas y sus personajes con una mexicanidad que se legalizó –por así decirlo– no solo al interior del país sino que se exportó –por utilizar un término comercial– al exterior, haciendo las veces de un escaparate de “lo mexicano” en el extranjero.

El análisis crítico de lo cinematográfico implicaría, entonces, un complejo argumentativo en donde la primera tarea consistiría en definir la noción del discurso (según van Dijk, Cross, Lotman, etc.) hasta llegar a un texto topográfico en el cual se tomara en cuenta la construcción de los personajes –en este caso, los la época dorada de la cinematografía mexicana– tanto en sus relaciones intertextuales como en sus manifestaciones interpersonales; lo anterior, dentro del contexto en el cual se enmarcan y desenvuelven.

Se trata, entonces, de acercarse *al otro* a través de tipos: estereotipos, arquetipos y prototipos, con posturas enunciativas (donde Genette tiene posiciones imprescindibles) y de convocar esquemas narrativos, poniendo un especial interés en evitar ambigüedades. En todo caso, resulta importante establecer que, al hablar de *texto cinematográfico*, no me refiero tanto a los diálogos ni al guion sino, directamente, a todo el filme, incluidas sus imágenes, su música, sus efectos sonoros, su vestuario, su iluminación, su escenografía, su montaje o edición, sus títulos y créditos y, en general, a todos los elementos que conforman la construcción cinematográfica (sin excluir, por supuesto, el ingrediente narrativo de su línea argumental). Por ello, al referirme a la *superficie textual cinematográfica*, estaré haciendo alusión a cualquiera de los elementos constructivos que se contienen en un filme, y no solamente a su guion.

Estereotipos y architextualidad “a la mexicana”

El cine es una vocación y su recorrido es como el que se realiza al visitar las salas de un museo. Al transitar alrededor de los filmes hay que tomar en cuenta qué se ha dicho de ellos, cómo se ha dicho, cuánto se refiere a su cuerpo como película y dónde se ubica su tradición (en todo caso, la del género de realizaciones a las que pertenece). Se atiende, pues, a sus características, a la noción, al sentido de las identidades que proyecta y, en fin, a las cuestiones que aluden a ciertos significados, los cuales determinan la elección de los temas que dicho filme aborda. Vale la pena, luego, intentar explicar su movimiento (su desplazamiento como producto artístico en la sociedad), los aparatos técnicos utilizados para su producción, sus referencias como fenómeno fílmico, su realización, su entramado dentro del zurcido social, sus antecedentes como espectáculos emparentado con las carpas y los teatros y, finalmente, el impacto de su exhibición en salas construidas *ex profeso* para su proyección (los cines).

Lo mismo vale (hablando del *Cine de oro*) para cuanto toca a la relativa importancia funcional con que otros medios de aquella época, especialmente las emisoras de radio, como la XEB y la XEW (que comenzaron a transmitir, respectivamente, en 1923 y 1930), impactaron en el grueso de la sociedad, integrando en el imaginario de los escuchas radiofónicos y de los espectadores cinematográficos nuevos sentidos plenos de intertextualidad, como la manifiesta en la música que programaba y en su relación con el cine. En el México de los años treinta, el discurso sonoro se tornó visual dentro del cine; al proponer un engarce entre las canciones y las imágenes, las producciones fílmicas actualizaron, en cada melodía, un filme, y en cada filme, una melodía. En este sentido resulta posible, entonces, identificar las imágenes que aparecen dentro de las canciones con las que se muestran la pantalla cinematográfica.

Por otro lado, es interesante tocar también el tema de la industria y el negocio del cine: sus carteles, las grandes salas de exhibición, su música y las

abundantes presentaciones de artistas en aquellas enormes salas (hoy desaparecidas) durante las fechas de los estrenos nacionales en pantalla. Hay que resaltar que el cine (no solo el de *Época de oro*, sino todo el cine en general) se trata de un discurso multimodal y su estudio, visto así, se torna transdisciplinario; las películas y sus canciones nos aproximan, como un indicador, a mostrar, dentro de un mosaico, cómo eran proyectados los mexicanos al interior de estas construcciones cinematográficas.

Por lo anterior habría que definir cuál fue la aportación de esta cinematografía, cuáles sus soportes teóricos y en qué contextos se realizaron. No se trata tanto de un análisis fílmico de un filme en particular como de preguntarse: ¿qué es este arte moderno?, ¿es más una forma de vida o una representación?, ¿es más una utopía que un reflejo?, ¿existe un mayor peso en la observación que en la realidad?, ¿en qué consiste un montaje? Sin embargo, la cuestión más trascendente se refiere a la pregunta sobre qué es el análisis cinematográfico y para qué sirve. Su objetivo, en respuesta, es el del estudio de los elementos cinematográficos.

Las imágenes y las escenografías de los filmes tienen, en este sentido, sus antecedentes en la pintura, en la escultura y en la fotografía; el sonido cinematográfico, en la música y en la literatura oral; la puesta en escena se relaciona con el teatro; el montaje se integra a lo cinematográfico mediante los procesos de construcción arquitectónica, y la narración tiene su antecedente en la argumentación creativa de la literatura, la filosofía y la historia. Analizar, entonces, es segmentar componentes considerando, por ejemplo, los paradigmas clásico y moderno como antagónicos y, al paradigma posmoderno, como integrador y paradójico.

Dentro del cine, adaptar es traducir, y la traducción es una creación literaria. El análisis es la herramienta central de la investigación humanística y al interior del cine contribuye, además, a los estudios de las ciencias sociales. Existen cinco áreas de investigación cinematográfica: estudios del cine; semiótica del cine, teoría del cine, historia del cine y estudios culturales (Zavala, 2013). Su función (la

de la investigación cinematográfica) es la de equilibrar los estudios humanísticos con los sociales. La estética del cine conlleva las nociones de arte, autor, realismo, espectador e interpretación.

En su inicio, el cine fue clásico, de suspenso; así, porque el espectador sabía algo que el personaje desconocía: dentro del filme clásico se suspende el momento de la revelación; existe una intriga de predestinación y, el anuncio del final narrativo –que existe y se apunta desde el mero inicio–, plantea un enigma que se resuelve hasta el final.

Lo moderno en el cine, por otro lado, es lo no-clásico: lo anticlásico; para lo clásico siempre hay fórmulas donde se presentan los tres elementos aristotélicos: el tiempo, el lugar y la situación dramática. El tiempo anafórico empuja hacia adelante, mientras que el catafórico crea el suspenso. En contraparte, el cine moderno carece de fórmulas: cada película moderna es distinta de todas las clásicas y de todas las demás modernas. Posteriormente, al lado de los paradigmas clásico y moderno, aparece el posmoderno, un paradigma que puede o no distinguir entre un orden causal (o sea, lógico) y un orden cronológico (o sea, temporal).

Los filmes en el cine están sometidos a cierto régimen de verosimilitud y para su realización aplican estrategias metafóricas y de yuxtaposición, así como construcciones intertextuales y architextuales, donde campea la semiótica del intertexto. Cada crítico, por su parte, mantiene una agenda personalizada y emite juicios sintéticos de valor: dice “ve el filme” o “no lo veas”. La crítica es lo contrario del análisis; en el análisis se estudia cada componente por separado.

En cuanto a su edición –o montaje– en los filmes clásicos siempre es causal; el sonido siempre acompaña a la imagen; por el contrario, en los filmes modernos, es la imagen la que acompaña al sonido y en ocasiones, lo hace de una manera asincrónica.

Cine mexicano: vida, amor y muerte

En el cine es posible afirmar que la ficción es verdad en un cierto contexto, de manera que lo ficticio puede ser falso, pero no lo son las verdades ficcionales. La metaficción es la forma última de la crítica, y lo posmoderno es clásico y es moderno al mismo tiempo. Para Algirdas J. Greimas (1982), existen dos grandes discursos: el lenguaje y el mundo; uno semantiza al otro y viceversa. La ideología es un conjunto de creencias y, por su carácter parcial, es excluyente y desata procesos identitarios. Las temáticas son propuestas discursivas.

Un proyecto analítico del cine mexicano en su época dorada puede tocar un proceso de construcción de identidades nacionales donde, dentro de una variedad de géneros, se intenten localizar constantes identitarias, tomando en cuenta que los campos simbólicos resuelven necesidades sociales; es en estos espacios en donde se encuentran el cine y –en general– el entretenimiento. Política e ideología cumplen, en dicho campo espacial, una función de propaganda, al tiempo que sedimentan los diversos tipos de identidad.

La extensión de un corpus, al interior de una investigación, puede acarrear una relativa falta de profundidad así como una tendencia al eclecticismo (que se presenta y acontece al no existir la unificación del cuerpo analítico descriptivo). Sin embargo, cuando un estudio trata de hallar un cuerpo analítico que concuerde con la identificación de sus líneas ideológicas, quedan implicadas disciplinas como la sociolingüística, el análisis del discurso, la semiótica, la filosofía, la pedagogía, la sociología, etcétera. En ese sentido conviene, entonces, definir el discurso cinematográfico, descifrar si toda práctica comunicativa es un discurso y saber si existe la multiplicidad discursiva, teniendo en cuenta –en todo caso– el hecho de que el carácter anecdótico es prescindible.

Al intento por recuperar los discursos del *Cine de oro* mexicano se integran elementos de las ciencias sociales y de las humanidades. No existe, sin embargo, una tradición de estudios cinematográficos; así, para un sociólogo –por ejemplo–

lo ecléctico puede ser un problema riesgoso pero, para la teoría cinematográfica, herramientas como los estudios culturales son un apoyo (especialmente para el análisis discursivo de sus identidades). Y es que la cuestión cinematográfica, de suyo, es transdisciplinaria. No hay que dejar de lado el hecho de que los estudios sobre cine, dentro de las investigaciones estéticas, llevan ya (al menos) tres generaciones, por lo cual comienzan a establecer una suerte de tradición disciplinaria dentro del análisis cinematográfico.

El discurso cinematográfico intenta crear un espacio de discusión al conceptualizar las ideas en el cuerpo de un texto: hallar un tema atractivo y resaltar la importancia del diálogo entre distintas disciplinas, la búsqueda del equilibrio y la necesidad de encontrar criterios de jerarquización que se acerquen a discurrir sobre los marcos que delimitan el fenómeno y logran integrarlo a distintas disciplinas, ya con el apoyo de los historiadores o ya, incluso, hasta con el de los periodistas especializados.

Las aproximaciones originales pueden conllevar articulaciones lúdicas expresadas mediante referentes históricos y teóricos que se apartan de lo ya expresado anteriormente por los estudiosos; sería el caso, por ejemplo, del estudio sobre la cinematografía de Ismael Rodríguez quien, en su momento, figuró una mirada posmoderna del cine contemporáneo en su propio quehacer artístico.

La crítica adolece de miopía cuando se enfoca sólo sobre la anécdota y no mira lo propio de la cinematografía. Es importante hallar temas pertinentes, ideas centrales y visiones interdisciplinarias que se aproximen, por medio de la multiplicidad, a la identidad discursiva del mexicano, tomando en cuenta, sobre todo, que el cine mexicano de la *Época de oro* sigue siendo actual y representa un fenómeno notable dentro de la historia del cine mundial. Hay que dejar atrás el hecho de que, al hablar de cine mexicano, algunos historiadores repiten lo dicho ya hace más de cincuenta años. Las conclusiones, empero, pueden quedar a discusión; tal es el caso de si la época dorada puede ser considerada como una poética, una estética, o una industria delimitable. En este sentido es necesario preguntarse: ¿qué es lo que hace áurea a esta época cinematográfica?

Resulta ventajoso lograr avances analíticos pero también es importante precisar, al mismo tiempo –por ejemplo–, temas como el de la variación diastrática en el análisis de los filmes, dado que el lenguaje y los diálogos tienen una representatividad desde el momento en que –al interior del filme– cada quien habla de distintas maneras y se expresa en diversas formas (ciudadinos, rancheros, ingenieros, albañiles, etc.). Dentro del teatro (igual que en el cine) el reto analítico se presenta en la complejidad de sus planteamientos y su funcionalidad se apoya en disciplinas como la sociología, la antropología, la psicología y muchas más.

Para Alfredo López Austin (2014), cada cultura crea su propia tipología y sus propios géneros y, es por ello que no es factible universalizar sus generalizaciones; su perspectiva es funcionalista, pues se empeña en buscar los *por qué* y los *para qué*. Intenta crear *utopicidad*, en el sentido de llegar a comprender en forma absoluta y también en el sentido de utilizar a la utopía como un faro: el faro que la lengua constituye para el hombre, pues el hombre no es social a partir de su naturaleza, sino que su naturaleza animal deriva de su naturaleza social: somos sociales antes de ser hombres, a partir del lenguaje; y las estructuras del lenguaje se convierten en las estructuras del pensamiento. No somos productores del lenguaje, sino un producto del lenguaje. La humanidad es de raigambre social y el lenguaje crea una intersubjetividad que nunca es absoluta pero que nunca deja de existir.

Entre las dos principales normas del lenguaje está –junto a la coherencia– la cohesión. A partir de ella es posible afirmar que el género es una convención social-cultural, pues éste ha sido formado por una práctica reiterada de una colectividad de constructores-usuarios de las vías literarias. Su función es la de producir en el receptor un estado mental óptimo para la captación del mensaje; se trata de una estrategia social del emisor para establecer una sintonía con su receptor. Para lograr esta meta utiliza recursos variados: fónicos, gramaticales, sintácticos, semánticos, formas contextuales y situacionales. Así, cada tradición cultural integra sus propios recursos literarios y crea sus propios mitos.

El mito es una de las vías de expresión privilegiadas de la cosmovisión mesoamericana y el dios del mundo prehispánico era el sol; rito y mito son los campos apropiados para descubrir las estructuras cotidianas y, en una cultura solar –como la mexicana– todo cuanto tenga que ver con el ciclo de la vida, la muerte y la reproducción (incluido el cortejo y sus formas amatorias) es fundamental. Para México, para los mexicanos y para el cine de la *Época de oro* los tres temas que forman los ejes de su desenvolvimiento han sido y son: la vida, el amor y la muerte.

El cine con la música por dentro

Las canciones o melodías, instrumentales o cantadas, suelen aparecer en las películas desde el comienzo del filme hasta sus últimos créditos y refuerzan, inevitablemente, la presencia de los temas principales de la cinematografía mexicana de mediados del siglo pasado; estos temas son, con todas sus variantes, los que se refieren a la vida, el amor y la muerte.

Resulta pertinente plantearse varias preguntas al respecto: ¿qué sucede cuando *entra* una canción a la superficie textual cinematográfica; qué acontece en el nivel narrativo?; ¿en dónde se encuentran los personajes cuando aparece “en escena” una melodía?, es decir: ¿están en su casa, en un teatro, en una cantina, al pie de una ventana durante una serenata...dónde se hallan?; ¿cuál es su contexto?; ¿cómo asoma una melodía?; esto es: ¿refuerza al arco argumentativo?, ¿expresa los sentimientos de los personajes?; ¿cuál es la función de la canción y cómo marcha y se desenvuelve la música dentro de las películas?; ¿cuáles son sus singularidades?; ¿cuáles son las diferencias entre la música del cine de la *Época de oro* y la música en general?; ¿cómo es su memoria?; y ¿cómo influye esta música en la generación de la educación sentimental del mexicano?

Durante la época del *Cine de oro*, a mediados del siglo pasado, en la ciudad de México se congregaban la ilusión del mundo moderno y la esperanza de un porvenir ideal: era la metrópoli en donde todo se juntaba, todo era posible y todo se enlazaba, se combinaba, se complementaba y acontecía. Por sus calles transitaban grandes carrazos de lujo que se estacionaban frente a los animados centros nocturnos de la época, mientras por las aceras deambulaban –en contraste– gente paupérrima e indigentes, y en las esquinas populares las mujeres vendían garnachas y fritangas que cocinaban sobre un pequeño comal.

Al interior de cada filme las canciones cumplen una función, muchas veces, descriptiva. Establecen una tipología que refuerza los géneros fílmicos (ranchero, rumberas, drama urbano, comedia, melodrama, etc.). Implícitamente, es posible

llegar a establecer definiciones de cada canción en términos cinematográficos, dependiendo de cada cuadro o fragmento, de que una melodía *entre* completa o en partes; de si se trata de una canción cantada o si es instrumental; de si es una pieza de coyuntura o si nace y muere dentro del mismo filme (como el caso de la justa poética integrada al huapango que contiene el desafío y la controversia que Jorge Bueno y Pedro Malo –Jorge Negrete y Pedro Infante– entablan en el momento climático en *Dos tipos de cuidado* [Rodríguez, 1952]).

Cada canción es como un embrague de transmisión que modifica ritmos y fuerzas; su aparición puede ser tangencial o puede darse de manera directa dentro del filme (un solo hilo narrativo que corre a través de la música y del argumento); puede existir una relación indirecta o, incluso, puede no tener ninguna relación establecida con la trama inherente del filme; tal es el caso de la mayoría de las melodías que se presentan en *Calabacitas tiernas* (*¡Ay qué bonitas piernas!*) (Martínez Solares, 1949), donde la música ilustra –en efecto– las melodías propias de un teatro de revista, pero en donde la letra y los temas de las canciones poco o nada tienen que ver con la línea argumental del filme. Excepción hecha de la *Canción del espejo* (compuesta por el propio Germán Valdés), melodía en que *Tin Tan* interpreta, frente a un espejo *que habla*, una canción estilo bolero (con un cierto aire de *boogie*); canción que comenta, de manera metafictiva e intertextual, sobre las cosas extrañas que le están sucediendo al personaje al interior del filme:

Yo ya estoy convencido
de lo que a mí me pasa,
que hay algo aquí escondido
y es dentro de esta casa:

un espejo que habla,
una vida regalada,
y mujeres y mujeres
que son mi debilidad.

Mientras *Tin Tan* canta y se acompaña pulsando la guitarra, aparece esta escena donde la canción refuerza, como intertexto, a la propia secuencia metafictiva; es un episodio autorreferencial que auxilia al personaje (y al espectador) a comprender lo que le está ocurriendo dentro del filme. En tanto él se refleja en la superficie azogada, la canción se implica en la noción de los acontecimientos (que a *Tin Tan* le parecían incomprensibles) y ello, al mismo tiempo, vigoriza de una manera intertextual a la trama del filme:

Nada me extrañaría
que el espejo me hablara
ni me sorprendería
que al rato me casara.

En ese momento, el reflejo de *Tin Tan*, desde adentro del espejo, comienza a cantar; caracterizando así, la vocación metafictiva de la escena, su naturaleza auto-reflexiva, auto-referencial y de carácter autoconsciente. Su uso es una manera de relativizar la realidad que plantea el filme, racionalizando y reafirmando –al mismo tiempo– al continuo espacio-temporal en que se desarrolla su argumento:

Pues si es que no te extraña
hablaremos un rato,
tú ya estás enredado
como un vil mentecato;

te crees el empresario
y mueres por las piernas,
en otras condiciones,
calabacitas tiernas.

Así es que no te extrañe
que el espejo te cante
ni debe sorprenderte
que te besen y te engañen

En efecto: la canción se refiere a la misma película que el espectador está viendo, y le explica al público (lector de la obra) que, ambos caracteres (el personaje y su reflejo) son uno solo. La lógica formal de los dos niveles narrativos funciona como el encajamiento que el primer nivel (la *Canción del espejo*) tiene dentro del otro (el propio argumento del filme *Calabacitas tiernas*). Se trata de un recurso metafictional, denominado *mise en abyme* (del francés: *puesta en abismo*), que se refiere al procedimiento narrativo de imbricar una narración dentro de otra.

Así lo explica Ana M. Dotras cuando comenta que en las obras de metafiction se utilizan distintos recursos, técnicas y estrategias que “rompen la ilusión de la realidad” y revelan los artificios de su construcción, creando de este modo la ilusión de que la obra “se está creando en el acto mismo de escribirse y/o leerse”. La *mise en abyme* se equipara, entonces, a una duplicación interior, una obra dentro de la obra, un “desdoblamiento especular” (Dotras, 1994: 30-31). De esta forma, culmina esta secuencia donde el personaje se desdobra y comienza a cantar, a dúo, con el reflejo de su imagen espejeada, haciéndole el primero segunda voz al último, de manera cómica y relajada, aderezando la melodía voces floreteadas;

pero hay que jalar juntos
pues somos carne y uña
consígueme unas nenas
y te regalo una

Las canciones dentro de los filmes, sin embargo, suelen desarrollar en todos los casos –como intertextos– un trabajo de reflexión sobre el argumento que reafirma

las sensibilidades del espectador y construye espacios de certeza y verosimilitud en su narrativa argumental.

Es posible pensar que cada vez que hablamos o escribimos hacemos una traducción; un texto se elabora, se codifica y, posteriormente, se transmite. Los procesos de aprendizaje son de traducción (de la misma forma en que un médico, al mirar los síntomas del enfermo, elabora luego un diagnóstico –que es una especie de traducción de los síntomas–; así como los astrónomos ven el cielo –que es ininteligible– y luego lo interpretan, traduciendo para los neófitos su movimiento, su sentido, su acontecer). De la misma manera, la ciencia y la cultura son también actos de traducción; partiendo de esta premisa es posible considerar a los héroes y a los sabios como los mejores traductores. La metáfora es una traducción y la poesía es, esencialmente, metáfora (por ello podría afirmarse que la adivinanza es el género de mayor “grado” poético que existe).

Las películas de la *Época de oro* generan una caracterización y una tipología de los temas inherentes al período de mediados del siglo pasado, y *traducen* propuestas, materias, asuntos, motivos y pasajes a un lenguaje cinematográfico que los espectadores son capaces de comprender. Al mismo tiempo, los filmes generan también un cancionero explícito que se integra a la consciencia nacional con prototipos inteligibles. En este sentido, han expresado interesantes conceptos autores como Pablo Dueñas, Yolanda Moreno Rivas, Pavel Granados, Fernando del Moral González, Rogelio Bazán Bonfil, Ricardo Pérez Montfort y Raúl Eduardo González. Sus ideas, opiniones y criterios ayudan a entender la importancia de las canciones realizadas *ex profeso* para determinado filme, de las melodías populares que se integran a una producción cinematográfica y de todas aquellas instrumentaciones que apoyan, de manera incidental, el desarrollo de estas producciones.

Revelan dichos criterios la gran importancia semántica de comprender el papel que juega la música, así como la interrelación que se establece, en un diálogo sintomático, entre esta y la trama del filme. Su comprensión cabal requiere, para ello, de realizar planteamientos metodológicos y establecer los

mecanismos de cohesión y coherencia en que se sustenta el entramado del argumento y de la narración. Es decir, plantear de qué manera las canciones (sus textos y su música) se relacionan, y en qué forma o cómo refuerzan al filme.

De hecho, los compositores de aquel tiempo hilaban fino al tomar un tema melódico y, con el apoyo en su ejecución de las orquestas filarmónicas sindicalizadas de la época, lo glosaban –por ejemplo– al principio y al final del filme, sobre los créditos o a lo largo de los momentos melodramáticos, produciendo la música de fondo (banda sonora o *soundtrack*) que recorría toda la película e incidía, con sus notas, en las partes “tristes” o melancólicas, “alegres” o triviales, climáticas o de apogeo, cohesionado (junto a la cámara del cinematógrafo) los diálogos, la trama y el sentido de la realización fílmica.

La música, por ejemplo, con que inicia *Salón de belleza* (Morales, 1951), se encuentra modelada por el ritmo de la gran ciudad. Se trata de una secuencia bien lograda en donde la cámara, mediante un emplazamiento “en picada”, capta un cruce urbano del Distrito Federal (Diagonal San Antonio y Nicolás San Juan); al centro, aparece un agente de tránsito parado sobre un banquito –a plena mitad de la calle– dirigiendo el flujo de los vehículos. El *sondtrack*, orquestado con violines, instrumentos de aliento, piano y percusiones, acompaña alegremente, con tonos mayores y en un tiempo acelerado, el paso de los autos por este cruce citadino. La cámara panea y enfoca, desde la contraesquina de la afamada *Panadería Elizondo*, la fachada del *Salón de Belleza Merle*, frente al cual se estaciona un auto de lujo del que desciende una elegante dama, quien ingresa al establecimiento. Mientras la cámara se emplaza al interior de la sala de belleza, la música baja de intensidad y disminuye su volumen, hasta desaparecer cuando la dama pregunta: “¿Es mi hora?”; y la encargada le responde: “Exactamente”.

En ese breve diálogo podemos observar cómo las funciones sintácticas reflejan restricciones cognitivas y proporcionan patrones homogéneos y complejos donde acomodar materiales reales, procesando fragmentos textuales más largos, en los que intervienen otros mecanismos que permiten modificar las estructuras previas, mismos que se caracterizan por procesarse en un breve lapso, en una

búsqueda por *estabilizar* el sistema y *economizar* el esfuerzo. El mecanismo de elisión (la repetición incompleta de una estructura y su contenido, omitiendo expresiones originales superficiales) coadyuva a la consecución del objetivo comunicativo. No hace falta que el personaje verbalice que sí es “es la hora en que le corresponde ser atendida por la manicurista y por la peinadora como habían acordado al realizar una cita con anterioridad”. Simplemente, al preguntar: “¿Es mi hora?”, queda perfectamente comprendido todo el sentido de su pregunta por el efecto contextual a que nos remiten las secuencias (imágenes visuales y sonoras) fílmicas.

Así pues, el sentido de una secuencia fílmica funde e integra a las imágenes con los sonidos de las melodías y con la música incidental instrumentalizada que acompaña el devenir de las acciones (el *soundtrack*). Hay ocasiones en que su manifestación llega a tomar el papel de lo fílmicamente creíble (de acuerdo con la trama) e incide, luego, en el devenir argumental, complementando aquélla.

La música (en cualquiera de sus recreaciones, ya como melodía, canción, estribillo o apoyo musical de fondo), puede y debe ser concebida como parte integral del film. Hay casos (en las composiciones sonoras originales –como *Cartas marcadas* y *La feria de las flores*, escritas por Jesús *Chucho* Monge–) en los que la obra artística fue primero canción y luego devino en film.³² Están también, por otro lado, las películas que fueron famosas y posteriormente dieron paso al éxito de sus melodías (como *Santa*, cuyo origen y fama fílmico-literaria precede a la de la melodía que escribiera, para celebrarla con posterioridad, el músico-poeta tlacotalpense, Agustín Lara).

La música dentro de un filme cumple una función dinámica muy clara, pues se integra al tono de la narración y otorga textura a la realización cinematográfica;

³² Así lo comenta, en entrevista con el investigador Raúl Eduardo González, Sandra Monge, hija del compositor: “le pedían canciones para películas, pero también hicieron películas por canciones de mi papá. Hicieron *Pobre corazón* por la canción de mi papá; *Cartas marcadas*, por la canción de mi papá. [Además], mi papá se dedicó muchos años a musicalizar películas” (González, 2013: 28).

brinda pasajes, líricos o dramáticos, que apoyan (en uno u otro sentido) a la trama que se desenvuelve. En este sentido, directores de la talla de Ismael Rodríguez, expresan la relación intertextual de la música con el filme –propiamente dicho– de la siguiente manera: “Todas las canciones que he metido en mis películas han sido funcionales (...) en todas, algo debe pasar, le funcionan al argumento, al personaje” (Rodríguez, 2014).

Si es instrumental, la melodía no agrega una función propiamente narrativa más, en cambio, sí colorea el filme cumpliendo una función tonal de referencia. A veces, el texto de una canción habla de lo que sucede en la película, y se convierte en un elemento dinámico que propulsa el desarrollo dramático al interior de la trama funcionando –a la manera de una honda o una lanzadera– como un proyectil al atinar en un blanco semántico que intensifica su sentido argumental. Gráficamente, es posible pensar en una catapulta que avanza y encamina el acto narrativo hacia terrenos de comprensión y coherencia. Ismael Rodríguez lo ejemplifica así:

Como para mí las canciones deben servir al argumento, deben hacerlo avanzar, deben decir algo sobre la escena, necesitaba que Pedro (Infante) cantara con intención. Entonces le enseñé a sentir la canción, a dársela al público de otra manera. Por entonces estaban de moda los *crooners* al estilo Bing Crosby y Frank Sinatra (...) de modo que le dije que actuara sus canciones (Rodríguez, 2014: 31).

Sucede así en el filme *Calabacitas tiernas (¡Ay, que bonitas piernas!)* (Martínez Solares, 1949): la música realiza un recorrido geográfico y colorido dentro del escenario del centro nocturno que funge como el orbe mundano por donde desfilan los distintos países –representados musicalmente y personificados por las cancioneras y bailadoras–, los cuales le dan vida al espectáculo musical coreografiado, al mismo tiempo que lo ilustran.

México aparece entonces –al interior de la filmografía de aquella época– como el lugar –a un mismo tiempo, paradisíaco e infernal– en donde todo es posible: un paraíso donde el desarrollo industrial es modelo del mundo latino e ibérico, un oasis en el cual confluyen los países de habla hispana, con su música y sus tradiciones, muy al estilo del país que pregonaba el discurso progresista del alemanismo en boga durante los años cuarenta y que, luego, se extendería ficticiamente –durante tres sexenios más– bajo la regencia de Ernesto P. Uruchurtu (1946-1964).

Poética del movimiento: el baile y la música

Junto al “edén” urbano y citadino, en contraste, el campo fungía como la representación de un espacio sagrado –pero, al fin, copado por una clase revolucionaria emergente–, en donde se renovaban los vicios del porfirismo y el infierno de una nueva y creciente clase opresora –la burocracia de los nuevos gobernantes– incapaz de mirar las necesidades vitales de la clase rural depauperizada. El sector popular no alcanzaba, nunca, a integrarse a la tierra prometida que ofrecía una reforma agraria inconclusa y que empujaba al campesinado hacia los suburbios de las grandes ciudades en donde, ante el industrialismo rampante, sucumbía dentro de ciudades perdidas, morada de la clase obrera y trabajadora. Nuevas generaciones de trabajadores subasalariados resultaban incapaces de montarse a los vagones frontales del tren de la avanzada industrial y fabril, representado por un país emergente y norteamericanizado.

La poética del movimiento surge como una estética del paisaje donde la historia nueva se basa ya no en la territorialidad conquistada, sino en una multitud de historias sin relación que –evadiendo el estrabismo de miradas cruzadas y sin foco que intentan resolverse ante su propio asombro– resultan de una visión novedosa activada por la circulación, el traslado y la alteración de un continuo que inventa nuevos horizontes. La literatura desarrolla esta visión panorámica y va más allá del resultado de la producción de un saber sostenido y conservado verticalmente: forma un saber-vivir que desarrolla flamantes y reciente estructuras pensantes.

La literatura se refiere a una realidad vivida y su saber no puede ser disciplinado, pues su movimiento abarca hasta más allá de lo que las fronteras proponen. Dentro de la literatura conviven diferentes lógicas y –ella misma, la literatura– se conforma como una respuesta léxica a los desafíos actuales, situándose en una dimensión polilógica y en un movimiento de continua transformación; la música no es ajena a este devenir, y sus formas también están

propensas a sufrir tanto evoluciones como involuciones, cambios, modificaciones y adaptaciones.

En este sentido, el mariachi representa un caso tan interesante y singular como no existe otro en el mundo; cada día, sus conjuntos cobran mayor vigor mientras que musicalmente, poco a poco, van integrando a sus repertorios otros géneros que tradicionalmente no ejecutaban. Al mismo tiempo, algunos estudiosos investigan las raíces de los grupos soneros y de mariachis, que evolucionaron desde el género del *jarabe*, y que describen diversos rasgos del baile, de las coplas y de la música, hasta conformarse como lo que ahora conocemos como “los mariachis”. Sus raíces tienen que ver con la finalidad que originó a estos grupos; esto es, la de acompañar bailes y animar los festejos.

Ciertamente, en el horizonte hispánico aparecieron tradiciones de baile (considerado, éste, como una pieza musical con coreografía, aunque sin implicaciones rituales ni religiosas) y ya en el México prehispánico la danza –por su lado– sí contenía un sentido ritual (al igual que el canto): baile, danza y canto ayudan a identificar tanto al ser amoroso como al ser nacional. Académicos, como Raúl Eduardo González, investigan las partes que integran esta tradición para explicar la relación entre “la poesía, la música y el baile en este género de carácter festivo, que si bien posee una clara ascendencia rural, se ha visto en nuestros días acotado cada vez más al ámbito escénico”:

El jarabe es sin duda uno de los géneros fundamentales de la músicaailable mexicana, con una presencia protagónica en la cultura popular nacional, así en el ámbito rural como en el urbano, en festejos comunitarios, en foros y escenarios de diversa índole, en fiestas cívicas, en representaciones pictóricas, fotográficas y cinematográficas (González; 2007: 340).

Así, el baile entre las parejas tiene un sentido de fertilidad: en una boda, el baile de los novios conlleva la consagración de la unión entre un hombre y una mujer con fines no solamente amorosos, sino también reproductivos. Además, la comunidad –al adscribir su presencia– valida el rito matrimonial y da fe de la continuidad bendita que entraña su fertilidad. De igual manera, el baile en los carnavales renueva los mitos primigenios que legalizan –por así decirlo– la permanencia de la comunidad en el mundo y, con ello, la celebración de la vida (González, 2014). Dicho de una manera muy mexicana: la fiesta renueva a una sociedad que se justifica y legaliza en el relato. Y este “desmadre” revaloriza a su propia identidad y da pie al devenir de leyes internas que aseguran la pervivencia que la propia sociedad que se *festeja* en sus fiestas.

En el siglo XIX, en México, las regiones no estaba integradas (como aún acontece en ciertas zonas, hoy), y todo su horizonte era un panorama marcado y regido por un orden colonial: las repúblicas de indios. Flora, fauna y lenguas indígenas conformaban el sentido de la cohesión y la coherencia que, junto con las autoridades civiles y eclesiásticas, permitían la marcha y el desarrollo del orden social. También se hacían presentes el comercio y las ferias, en los cuales se establecía el tránsito de las ideas, de los libelos, de las tonadas y de la música.

El arte sonoro melódico y tonal se desarrollaba junto al tránsito y el ir-y-venir de las fiestas, los bailes, el fandango y el huapango. Además, en las costas mexicanas pervivía –especialmente en la zona de la Costa Chica que limita los estados de Oaxaca y Guerrero–, junto al cuerpo genómico indígena, el sustrato negro (trabajadores del azúcar, del añil y el algodón), quienes imprimieron el espíritu de sus valores dancísticos y musicales a los festejos *eclécticos* en los que la mixtura era el sello de su singularidad.

Surgidos como pequeños conjuntos de cuerda, estos grupos musicales devinieron, con el tiempo, en “mariachis”. Según las etimologías generadas sobre el término, este proviene, o bien, del francés, con el sentido de ‘boda o unión’, o, lo que es más probable y aceptado, del nombre indígena que se le daba en las comunidades al nombre del árbol de donde se cortaban las tablas sobre las que

se bailaba (o mejor dicho, se zapateaba). Sería curioso que algo tan autóctono como son los grupos musicales –que sin duda ya existían con anterioridad a la llegada del ejército de intervención francés– no tuviera un nombre propio; y aunque es posible que los soldados franceses se refirieran como *marriage* no solamente a las bodas, sino a la música que en ellas se interpretaba, es más probable que la palabra se refiera al árbol oriundo de Jalisco y Michoacán “de madera blanca y porosa, el cual es usado para la fabricación de guitarras” y, por extensión, del tablado en donde se baila y zapatea. Existiría, sin embargo, una tercera hipótesis:

La otra teoría dice que los indígenas de Cocula empezaron a adorar a la Virgen, que llamaban María del Río, y en su nombre crearon un canto de alabanza que se leía *María ce son* o «la Canción de María» y al pronunciar /maría se/ se fue deformando a /maría shel/ o /maría shil/ y, finalmente, derivó en *mariachi*. Sin embargo, esta hipótesis es tan rebuscada que parece poco plausible (Algarabía, 2015: § 2-6)

Como sea, los grupos musicales de acompañamiento desarrollaron luego un sistema interpretativo basado en un conjunto de cuerdas (violines, arpa, vihuela y guitarrón –o *tololoche*, nombre común con el que se denomina al contrabajo–) que funcionó durante décadas en las celebraciones, bailes y festejos en los asentamientos rurales del occidente del país (aquellas regiones separadas de la costa por las imponentes cadenas montañosas que dividen las mesetas y valles centrales de las zonas bajas y costeras).

El modo de ser, la vida en estas regiones serranas y cañadas, integra a sus celebraciones los bailes zapateados que, en su desenvolvimiento percutivo, realizan un contacto estrecho con la tierra e integran al ser humano –a la pareja del bailar y la bailadora–, que se transforma en un eje entre la corteza del mundo y el orbe celestial, con la divinidad. El bailar une así, con su cuerpo en movimiento, el plano divino con el humano y terrenal. En México, la pareja de bailarines de estos sonidos casi no se mueve: solo zapatea (mientras que en

España y en la Argentina existe una coreografía que implica contactos físicos y movimientos corporales amplios). A la parte musical-instrumental de estas composiciones se le llamó *jarabe* mientras que, a la sección cantada, se le denominó *paseo* (Raúl Eduardo González, 2007: 340-376). Cabe mencionar que, si por alguna causa no era posible zapatear sobre un tablado o tarima, los danzantes igual ejecutaban el baile zapateado sobre el suelo firme, sobre la misma tierra; levantando, muchas veces, una fina polvareda.

Si una de las actividades inherentes al ser humano ha sido la de manifestarse bailando, otra muy importante ha sido la de elaborar la música que acompaña las danzas o bailes (y existe otra tercera, quizá mucho más relajada, que es la de observar con deleite a los bailarines mientras se escucha con alegría la música). Como fenómeno regional, estos bailes celebratorios de la fertilidad se dieron en toda la región centro occidental del país; conjuntos instrumentales en Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán, Guerrero y Oaxaca que acompañaban las fiestas con que las familias celebraban los enlaces matrimoniales de sus vástagos. Bodas en las que se interpretaban jarabes y sones y en donde las parejas bailaban –eso sí, con la característica muy propia de la gente del campo– de no tomarse de las manos o de bailar físicamente juntos, estableciendo algún tipo de contacto corporal.

El primer mariachi que llegó a la ciudad de México fue el de Cirilo Marmolejo; durante la época de Porfirio Díaz (a principios del siglo XX), el presidente afrancesado gustaba de esta música para acompañarlo –quizá– durante las tardes veraniegas cuando descansaba en su casa campestre del Lago de Chapultepec. Marmolejo, músico fundacional, interpretaba las composiciones acompañado del *Cuarteto Coculense* que mudó, en sus presentaciones públicas, el calzón de manta tradicional por el traje típico del ranchero, dejando atrás su ceñidor, su algodón, su sombrero de palma y sus huaraches. Los charros –por cierto, ligados a los centros urbanos e integrantes de un estrato social más alto que el de los peones indígenas– se opusieron a que los mariachis se vistieran de una forma que los aludía, dejando atrás sus ropajes indígenas. En realidad, la clase rústica

de capataces alzados y ladinos desconocía que la palabra *charro* no es privativa de sustrato campestre mexicano –y de lo que posteriormente se conocería como *el arte de la charrería* (llamado también luego, un tanto afectadamente, el *deporte nacional por excelencia*). Lo cierto es que, en España, *charro* es como se denomina a un terreno llano, y aquel que anda por el campo charro –por la tierra llana– es conocido, por extensión, como “charro”. Más aún, en la península, *charro* comúnmente se usa para denominar al campesino rústico, un tanto palurdo, que aparenta ser tonto pero que, en realidad, no lo es. Sería un equivalente del ranchero mexicano, del guajiro caribeño y del estereotipo del paleta o gañán del campo (José Manuel Pedrosa, 2014).

Abelardo L. Rodríguez, quien detentó el poder entre los años de 1932 y 1934 también se distinguió por ser otro presidente mexicano muy aficionado a la música del mariachi; pero fue Lázaro Cárdenas (quien sucedió a Rodríguez en el poder, al completar el primer periodo presidencial sexenal, entre 1934 y 1940) quien le daría un impulso definitivo al mariachi y a su música, pues se hace acompañar –durante sus campañas políticas y hasta en su toma de posesión– por estos conjuntos musicales que son el deleite de la población (González, 2014). Durante el sexenio en que gobernó, Cárdenas integró a algunos de estos músicos al cuerpo de policía, en donde, a cambio de cumplir con alguna función administrativa, los músicos tenían asegurada una plaza gubernamental y la posibilidad de desplazarse a centros nocturnos en el área conocida como *El Garibaldi*, donde ya existía el famoso restaurante *Tenampa*, y en el cual tenían libertad para tocar su música al interior del local e incluso en sus alrededores, tal y como hasta hoy sucede.

En la película *El Portero* (Delgado, 1950), se puede apreciar el personaje que representa Cantinflas precisamente entrando (en compañía de su compadre Elpidio –interpretado por Óscar Pulido–) a este legendario restaurante, símbolo de la *Plaza de Garibaldi*, ubicada hacia el norte del Centro Histórico capitalino. En esta hilarante secuencia es posible observar cómo los compadritos acuden a tomarse *sólo una copa*: “nos echamos ésta y nos vamos”, le dice *Cantinflas* a su

compadre, pero terminan bebiendo varias botellas hasta acabar con ellas, no sin antes bailar con una turista “gringuita” y entonar a dúo la melodía *Oye Vale*, de Pepe Guízar:

Oye, vale,
qué borracho ando esta noche
de sentimiento;
tú no sabes,
tú no sabes que por maje
me hicieron guaje.

No se te hace.
no se te hace que hay
que darle su tiempo al tiempo;
oye, vale,
qué borracho ando esta noche
de sentimiento.

Oye, vale,
acompañame al *Tenampa*
donde se canta,
(¡*achis miachis!*),
que me toquen los mariachis
Guadalajara.

Oye, vale,
no se te hace
(¿qué cosa, valedor?)
que en verdad como mi tierra
no hay otra tierra
Ahi se queda
de 'onde son los meros machos
y los borrachos

Oye, vale,
no me importa que me jalen,
pide otro ponche
(¿de arrayan o de guayaba, manito?).
Soy de arranque
(pero cómo no)
me da igual en esta noche
ir a pie o en coche.

Oye, vale,
qué borracho ando esta noche
de sentimiento;
muy borracho,
muy borracho, muy borracho,
¡pero contento!

La letra de esta canción refuerza la escena que tiene lugar al interior de la cantina; no aporta nada significativo a la trama narrativa y argumental, sin embargo, su inclusión en este punto del filme logra redondear un pasaje antológico. Por otro lado, el enaltecimiento de la borrachera que ensalza como supuesta virtud el machismo del mexicano –el macho mexicano que puede tomar alcohol hasta caerse, y luego seguir tomando– es muy propia de la noción que el cine hereda de que embriagarse “es cosa de hombres” y que aquel que no tome y no comparta los efluvios de las bebidas espirituosas no merece ser considerado varón, ni portar el traje de charro y, menos, entonar una canción. En la película, al interior del *Tenampa* es posible observar una gran cantidad de mariachis –agrupados en diversos conjuntos– arrancar la interpretación de conocidas melodías. Destaca, y es de llamar la atención, que a la dotación instrumental tradicional de estos grupos (violines, vihuela y guitarrón) se han añadido guitarras y trompetas, y se ha dejado de lado al arpa.

La escena continúa con una secuencia en la que *Cantinflas* (animado por su compadre y después de zapatear brevemente el son *Guadalajara*) se decide a sacar a bailar a la chica norteamericana:

–‘Ora sí...

–Pero, compadre, si usted no habla inglés...

–Estamos a mano: ella no habla español.

–¿*Yu quiere dancer con mí*, changuita? –aborda *Cantinflas* a la turista.

–*May I dance?* –pregunta inocentemente la joven turista.

–O.K.; sí, no hay cuidado, es la costumbre –responde su anfitrión.

–*You are mexican?* –pregunta la rubia norteamericana.

–Sí; parezco suizo, pero soy de aquí...

Acto seguido, la pareja se pone a bailar; pero he aquí que el mariachi, en vez de tocar un son o un jarabe tradicional, se arranca con la interpretación de un *boogie-woogie*, a la manera de la orquesta de Glenn Miller, en el estilo clásico de Kansas City. Esta escena da fe de la asombrosa amplitud que, hace ya más de sesenta años, había alcanzado la evolución de los conjuntos musicales conocidos universalmente, de manera genérica, con el nombre de *mariachis mexicanos*. Y es que, con la llegada de la radio, durante la década de los treinta, los mariachis –encabezados por el de Cocula, de Cirilo Marmolejo– comenzaron a triunfar en las transmisiones en vivo que se llevan a cabo desde la emisora XEB; eran programas en donde los mariachis interpretaban –en “vivo” y muchas veces en un auditorio frente a espectadores– sus canciones más exitosas, las cuales eran recibidas con júbilo por los radioescuchas.

Estos conjuntos constaban originalmente de uno o dos violines, un arpa, una guitarra de golpe y un guitarrón; sin embargo, cuenta la leyenda que, a sugerencia del empresario Emilio Azcárraga, don Cirilo Marmolejo integra la trompeta a su ensamble musical, causando un gran impacto en el público escucha. Finalmente llega, durante la década de los cuarenta, un músico que va a revolucionar al mariachi y, al mismo tiempo, la música popular mexicana: se trata de Rubén Fuentes Gassón, compositor oriundo de Ciudad Guzmán, Jalisco, quien con sus arreglos musicales eleva el nivel estilístico del mariachi hacia interpretaciones aderezadas de un concierto complejo para ser interpretadas por músicos avezados o de academia. Al añadir más integrantes al mariachi, Fuentes lo convierte, de hecho, en una pequeña orquesta de cámara (González, 2014).

Hay que señalar también –entre los cambios que observaron a lo largo del tiempo este tipo de conjuntos musicales– el hecho de que, antes de la década de los treinta, el mariachi no contemplaba la idea de un cantante solista. Fue a fines de esa década, durante las giras a Tijuana y a otras ciudades del norte de la República Mexicana, que se populariza el mariachi de don Gaspar Vargas y su hijo Silvestre, de Tecalitlán, Jalisco. Fue a partir de entonces y en los años siguientes que el mariachi como conjunto logró proyección internacional en Centroamérica, Sudamérica, el sur de Estados Unidos y España, encabezando sus presentaciones con artistas solistas de la talla de Lucha Reyes, Jorge Negrete y muchos otros. Con posterioridad, el Mariachi Vargas de Tecalitlán llevaría a cabo una exitosa estancia de varios meses en París. Para el compositor yucateco y titular de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), Armando Manzanero:

Antes de Rubén Fuentes, los mariachis eran considerados músicos de segundo o tercer nivel, rascatripas, y su sonido, algo corriente, pero después obtuvieron el prestigio del que gozan en la actualidad y son sinfónicos, embajadores folclóricos y culturales de México en el mundo (Manzanero, 2013).

Musicalmente el mariachi pasó, de ejecutar sones y música ranchera, a consolidarse como un conjunto versátil, intérprete de boleros y de todo un repertorio que va mucho más allá de la música tradicional para adentrarse en una variedad de géneros³³, de la mano de ejecutantes caracterizados por ser músicos formados en escuelas. El hecho es que, a últimas fechas, existe dentro de algunas agrupaciones un renovado interés por retornar los orígenes del mariachi y del son. Por ejemplo, en la ciudad de Guadalajara se lleva a cabo, regularmente, un *Encuentro Internacional del Mariachi* al que acuden agrupaciones no solo de México sino de todo el mundo; ahí, los organizadores expiden certificados y ofrecen cursos y conferencias al público asistente.

El cine mexicano y la música de mariachi son hermanos gemelos; nacieron prácticamente al mismo tiempo y cada uno –por su lado– ha evolucionado; sin embargo, siempre han marchado de la mano. Gracias al cine, el mariachi³⁴ se conoce en todo el mundo; y el mariachi, con su sombrero y su guitarra en la mano se ha conformado como el estereotipo del mexicano por excelencia.

A) Vida cotidiana: semiótica, realidad y discursividad:

la multimodalidad en la *Época de oro*

³³ De hecho, existen interpretaciones singularísimas de mariachis acompañando música de *blues* y de *rock* “pesado”. Es el caso de la melodía *Hey Joe*, atribuida a Billy Roberts y que hiciera famosa Jimmy Hendrix. La letra sugiere que los hechos suceden en algún lugar del sur de Estados Unidos desde el cual es posible huir hacia México. En la versión de Willy DeVille es posible escuchar un magnífico arreglo para mariachi. Por otro lado, la banda metalera norteamericana, Twisted Sister tiene una versión de su gran éxito comercial *We're not gonna take it*, acompañada por mariachi. Ambas versiones pueden ser vistas en *youtube*.

³⁴ En 1992, Robert Rodríguez filma, con un presupuesto mínimo (7000 dólares) la película *El Mariachi* y obtiene, inesperadamente, un gran éxito en taquilla. Protagonizada por Carlos Gallardo (como *El Mariachi*), la película lleva a Rodríguez a continuar la saga con *Desperado* (1995) y *Once upon a time in México* (2003); ambos filmes protagonizados por el famoso actor español Antonio Banderas. Conocida como la *Trilogía México*; estas películas se encargaron, a finales del siglo pasado, de promover una imagen renovada del estereotipo del macho mexicano: introvertido y justiciero pero experto en el manejo de las armas y de las guitarras, romántico incurable y siempre caballeroso con las damas.

Dentro de las sociedades occidentales letradas la idea de que la lengua (escrita y oral) es el medio exclusivo de representación y comunicación está muy arraigada en el sentido común; sin embargo, lo cierto es que el paisaje semiótico se ha transformado por efecto de las prácticas comunicativas cotidianas: la ideología de lo *visual*, lo *gestual* y lo *sonoro* son ahora prominentes, y los textos se caracterizan ya como discursos *multimodales*. No se trata de que ahora lo sean y antes no lo fueran: sino que el “logocentrismo ancestral oscureció esta multimodalidad” (Kress, 1997: 374). De esta forma, el análisis de texto lingüístico evoluciona y pasa, en la actualidad, a realizarse con un enfoque que comprende a todos los modos de representación: un enfoque multimodal en el que se centran estos modos múltiples de representación; los mismos que entran en juego al interior del texto y que constituyen, propiamente hablando, su *textualidad*.

Durante mucho tiempo los teóricos semióticos y discursivos se centraron en el aspecto visual del lenguaje escrito; así, quedaron fuera de este análisis los aspectos orales, musicales, dancísticos, pictóricos, escultóricos, arquitectónicos, etcétera. Todo el interés giraba sobre la representación comunicativa para acceder a la estructura de la propia información. Y es que quien produce un signo mantiene un interés motivado por la relación entre el significante y su significado; o sea: quien produce un signo intenta generar la representación más adecuada “de lo que quiere significar” (Kress, 1997: 375). El cine y la cultura, en efecto, se han ocupado de los textos multimodales, pero no de sus regularidades, de sus combinaciones, ni de su valoración semiótica.

La iconografía visual en la *Época de oro* del cine mexicano obsequió, por ejemplo, representaciones del cuerpo femenino que connotaban aspectos de la feminidad ligados a la maternidad, la sexualidad, el avasallamiento, el erotismo contenido, la abnegación y el sacrificio, que fueron transferidos hacia una mexicanidad dominada por la “fuerza domesticadora de lo pequeño”: las mujeres lavando ropa o bañándose a la orilla del río; cocinando junto al fogón o el comal; pariendo en medio de una nube de vecinas y comadronas; caminando a la orilla

de la vereda apenas atrás de un caballo montado por su *Juan*, etcétera. Siempre, en todos los casos, la mujer girando dentro de un mundo de hombres que, a su vez, mantenía como su epicentro al universo femenino: madre, patria, mujer, tierra, hija y casa.

Lo cierto es que al concebir una escena o un plano secuencial, el director de cine desarrolla un método de comprensión multimodal que realiza de una manera no verbal sobre un determinado texto. El desarrollo de este sistema de comunicación se verifica en tres vertientes: representar y comunicar lo relevante de las relaciones sociales; representar y comunicar los hechos y percepciones que se quieren comunicar y, finalmente, hacer posible que dichos mensajes cuenten, tanto con una coherencia interna (al interior del texto), como con una coherencia externa, de acuerdo con los aspectos relevantes de su entorno semiótico (esto es: en armonía con su contexto) (Kress, 1997: 377-383).

Por ejemplo, en la película *Macario* (1959),³⁵ de Roberto Gavaldón, su fotógrafo, Gabriel Figueroa, decidió, ante la falta de iluminación natural, resolver los requisitos técnicos de una manera muy particular: "...y recuerdo en especial una escena que ocurre poquito antes del final, en la 'gruta de la muerte'. Encendimos tres mil velas en las grutas de Cacahuamilpa" (Figueroa, 1994: 48). Su decisión no implicaba únicamente satisfacer las condiciones necesarias para que la emulsión, en el film de su cámara, lograra sensibilizarse lo suficiente como para que la escena pudiera rodarse en condiciones lumínicas óptimas (esta finalidad pudiera haberse logrado fácilmente, instalando reflectores que cubrieran las necesidades propias de la iluminación cinematográfica); la solución que definió

³⁵ Este filme acusa una de las mejores producciones de su director, Roberto Gavaldón. Nominada a los premios *Oscar* en Hollywood y a la *Palma de Oro* en Cannes, como mejor película extranjera, contó con las sobresalientes actuaciones, en sus tres personajes principales, de los intérpretes: Ignacio López Tarso, Pina Pellicer y Enrique Lucero (quien desempeñó el papel de *La Muerte*). Basado en una historia de Bruno Traven –adaptada para el cine por Emilio Carballido y el propio director–, el filme cuenta con una escena alucinante rodada en el interior de las grutas de Cacahuamilpa la víspera del Día de Muertos: Macario, el personaje principal, se ve rodeado de miles de velas dentro de la gruta (cada una representaba el alma de un ser humano). Tal fue el impacto de esta secuencia que, a partir de ella, la profusión de velas durante la celebración de los Días Santos en los panteones a lo largo y ancho del país también se ha visto incrementada.

el camarógrafo fue más allá de lo técnico y lo rigurosamente necesario. Las características estéticas del método de comprensión, en el caso de estos realizadores (director y camarógrafo) van un paso adelante de lo estrictamente lingüístico para acceder a un modo propiamente multimodal.

La crítica de arte utiliza términos ligados a lo perceptivo, a lo estético y a lo psicológico. Con este carácter aparecen palabras como: foco, prominencia, peso, equilibrio, armonía, ritmo, profundidad, distribución espacial, etcétera. Si tradicionalmente la crítica se ha ocupado de la expresión escrita, cuanto toca al aspecto ligado a la comunicación no es menos importante; antes, al contrario: el lenguaje se inclina hacia lo iconográfico, y sus formas se orientan hacia lo social, lo histórico, lo filosófico, etcétera. Sin embargo, también es importante valorar el uso de las expresiones multimodales dentro del paisaje semiótico general (Kress, 1997: 384-385).

Lo visual, lo sonoro, el movimiento, los gestos, los tonos, las escenografías, los vestuarios, los colores, matices y silencios también establecen relaciones sintagmáticas y utilizan categorías teóricas propias de las figuras del lenguaje. Se trata de elementos retóricos que se implementan como figuras discursivas; son recursos *literarios*, sí, aunque en modo alguno exclusivos de las obras literarias: metáforas, metonimias, alegorías, hipérboles, sinécdoques, énfasis, ironías, paradojas, repeticiones, sarcasmos, anáforas, etcétera; las cuales, a su vez, significan relaciones y son susceptibles de establecerse como elementos iconográficos capaces de denotar y connotar.

Los estudios sobre el cine se concentran en la estructura de las imágenes, las tomas, la *mise en scène*, la banda sonora, la partitura musical, la iluminación, la actuación, los efectos especiales, etcétera. La cuestión de la multimodalidad, que presupone una descripción detallada de la organización semiótica, sus potencialidades y las interrelaciones de los diversos modos, no ha sido abordada suficientemente en las teorías de la pantalla. Se trata el filme de *un solo modo*; se presta atención a su realizador, a la edición, al montaje, a la fotografía, a los personajes y, en general, a los rasgos específicos del texto fílmico.

Al estudiar la teoría del cine se encasilla todo el conjunto de sus complejos modos bajo la palabra *filme*. Se trata de un análisis unificado en donde se consideran los modos semióticos que entran en juego dentro de un texto fílmico, pero no se estudia el problema de su estructuración inherente, ni la cuestión de cómo los modos se reúnen para constituir un texto multimodal (Kress, 1997: 386-387). El análisis corre desde las teorías de la percepción y la cognición hasta las teorías de la narrativa y los géneros, pasando por consideraciones sobre la temporalidad y la espacialidad, los detalles de la toma, las secuencias y su estructura llegando –incluso– hasta los estados psicológicos y cognitivos de los personajes. Así, la producción del texto fílmico multimodal acaba por perderse de vista.

Quien realiza un texto –o quien produce una obra artística– lo satura de significaciones representadas directamente por todos los aspectos de su forma. Es así que una obra debe *leerse* con la máxima atención y ello exige un trabajo por parte del lector (espectador) equivalente al de su productor. El texto que se lee es el elemento central aunque, desde el punto de vista semiótico, escribir y leer son actos productores de signos (y, en tal sentido, equivalentes): escribir produce signos exteriores, visibles y comunicables, y leer produce signos interiormente perceptibles y no comunicables.

Por lo anterior, la lectura es activa y transformativa, al igual que la escritura: ambas están constreñidas por los medios disponibles para producir signos. Un texto multimodal es ya una condición normal de la lectura (en un manual, un periódico, un videojuego, la televisión, los anuncios móviles, el cine y las páginas de la Internet). En el texto multimodal, la lengua y la imagen (y el sonido y el movimiento, en su caso), como modos de representación, se encuentran en una relación de igualdad, y ninguno es más importante que el otro; la imagen no es una forma de “ilustración” del texto verbal, ni tampoco el “anclaje” en donde el texto verbal es ampliado por lo visual: lo cierto es que un texto multimodal utiliza simultáneamente dos –o más– modos para comunicar un mensaje complejo apropiadamente (Kress, 1997: 389-394).

Podemos observar, tratándose de la semiótica del espacio visual, que en un filme como *Dos tipos de cuidado* (Rodríguez, 1952) en la escena donde los dos personajes principales están tramando manipular las relaciones que sostienen con sus respectivas novias, ambos (Jorge Bueno y Pedro Malo) aparecen enfocados desde abajo hacia arriba, como si fueran titiriteros que manejan marionetas y dirigen los hilos de la trama. La distinción arriba-abajo se relaciona con los juicios ontológicos, y el carácter monumental con el que aparecen las figuras enfocadas desde abajo hacia arriba las dota de un contenido que las relaciona con la idea de superioridad, de poder y de mando.

En otras palabras, la secuencia descrita con anterioridad se habría connotado de un sentido completamente opuesto de haber sido filmada desde arriba hacia abajo, en picada. La mirada se codifica, dentro de las relaciones de poder, en un sentido vertical: si el objeto es más poderoso se le mira hacia arriba y si es menos poderoso se le mira hacia abajo. En ese supuesto, la imagen en picada hubiera dado pie a pensar que la confabulación –que entre ambos novios planeaban– fracasaría o sería descubierta.

De la misma forma, la distancia social puede codificarse por el tamaño del objeto representado o por su distancia respecto del espectador: “de frente”, “al costado”, “desde el margen”, etcétera. Así, en las escenas de *Una familia de tantas* (Galindo, 1948), la figura patriarcal de don Rodrigo Cataño (personificado por Fernando Soler) aparece siempre al centro y en primer plano, mientras que su mujer y sus hijas se encuentran al margen y en un segundo plano; la servidumbre, finalmente, aparece en un tercer plano y esquinada en las orillas de la pantalla. Lo mismo sucede en *Los Fernández de Peralvillo* (Galindo, 1954): la figura de poder que representa el magnate Roberto Márquez (personificado por David Silva) aparece siempre en primer plano y rodeado de empleados y secretarías. Mario Fernández (Víctor Parra), por su parte, aparece en un segundo plano mientras es solamente un empleado; pero cuando se encumbra en la escala política y social, salta al primer plano y aparece al centro, rodeado de familiares y periodistas. Y cuando, finalmente, Roberto Márquez cae en desgracia –al final del filme–,

aparece en los márgenes de la pantalla, escondido bajo su gabardina y entre los quicios y callejones de la vecindad.

Por otra parte, las imágenes en *close-up* o *plano cerrado* sobre un rostro (a las que era tan afecto a recurrir Emilio Fernández en algunos momentos intensos o álgidos dentro de sus filmes), provocan la compenetración del espectador con la intimidad del personaje que se amplifica y engrandece sobre la pantalla: el público recibe el mensaje que el realizador (el director del filme) produce, mediante la intensidad de una mirada, un gesto, una luz o una sombra sobre el rostro del protagonista; de alguna manera, en este tipo de tomas, es la cámara la que *habla*. Ello, indudablemente, permite dar más detalles sobre una parte de la escena, aunque no, obviamente, sobre la totalidad de la misma: la mirada se conduce a un detalle específico que significa un mensaje puntual; el encuadre cerrado le da voz al director del filme y, por extensión, a sus personajes.

De manera similar, los amplios paisajes, poblados de nubes y elementos del campo mexicano –que se configuraron como una constante en la cinematografía donde participaba el camarógrafo Gabriel Figueroa– implicaban la permanencia de una compleja representación del mundo en relación con el realismo, y significaban la omnipresencia de la Patria mexicana como espacio de residencia en donde toda acción y toda historia se desarrollaban y llevaban a cabo. La comunicación como paisaje se torna intensamente multimodal y demanda un conocimiento acorde al tema y consecuente con su desarrollo.

Ciertamente, la realidad se construye de una manera social. La *realidad* y el *conocimiento* son términos clave: la primera, es la cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición (es decir, los hechos que no podemos “hacer desaparecer”), y el conocimiento es la certidumbre de que los fenómenos son reales y que poseen características específicas. El ser humano vive en un mundo *real* y tiene la *certeza* –el conocimiento– de que este posee ciertas características; mas el filósofo se cuestiona: ¿qué es lo real?, ¿cómo conocerlo? La realidad, que se ofrece al sentido común y a la conciencia es capaz de moverse en diferentes esferas. Ella

es, por excelencia, la realidad de la vida cotidiana: la *suprema realidad* que se experimenta en un estado de plena vigilia y se organiza en el *aquí* del cuerpo y en el *ahora* del presente: *la vida cotidiana*. Sin embargo, la realidad se experimenta en grados diferentes de proximidad y alejamiento.

Así, en el cine, la *suprema realidad* permite transportarse de un mundo a otro (Berger, 2006: 34-41). El lenguaje, por su parte, establece una verdad prístina: traduce las experiencias no cotidianas (las que no vivimos día a día y “cara a cara”) del mundo de los significados teóricos, estéticos y religiosos. Por ejemplo, el conocimiento de la muerte (un conocimiento vital para el ser humano, imposible de experimentar “en vida”) introduce una sensación de angustia y ubica fechas que se imponen como secuencias en la estructura temporal del devenir en cada ser humano. Muerte-vida y amor-desamor constituyen los temas nodales en los géneros, todos, del cine de la *Época de oro* mexicano.

El intento por construir un cine “realista” por parte de los realizadores de la época dorada se vio recompensado por la aceptación que dichas producciones alcanzaron en taquilla y dentro del círculo de críticos y espectadores a partir de su exhibición. Para el teórico especializado en esta etapa, Gustavo García, “la vocación realista del melodrama arrabalero fue la última operación eficaz y responsable del cine mexicano para buscar y atraer a un público masivo sin humillarlo”. En su opinión, es de suma importancia reflexionar sobre este hecho como una conquista estética del cine mexicano. Hay que examinar y discurrir cómo el cine áureo “logró reconstruir un México mucho más verosímil y funcional que el real, al cual sustituye aún ahora” (García, 1994a: 54). La realidad, en la vida cotidiana, se comparte con otros “cara a cara”; en este enfrentamiento se produce un intercambio de subjetividades: el otro es *más real para mí que yo mismo*, pues el *otro* se presenta directamente. Aquí converge la importancia que radica entre el lenguaje y la realidad en la vida cotidiana: su peso y su relevancia se manifiestan como un hecho crucial de la significación, o sea, como un valor de la producción humana de signos.

El lenguaje, el sistema de signos vocales, es el sistema más importante de los que existen en la sociedad, pues es capaz separarse de una situación de inmediatez fácilmente, ya sea mediante la escritura o también dentro de la oralidad. Al lenguaje pertenece la capacidad de comunicar significados que no son expresiones directas de la inmediatez y la subjetividad del “aquí y ahora”, y que no aparecen en la situación frontal “cara a cara”: el lenguaje es capaz de transformarse, acumular significados y experiencias, preservarlas a través del tiempo y transmitir las a generaciones futuras (Berger, 2006: 44-63). Posee una cualidad inherente de reciprocidad y constituye campos semánticos, así como zonas de significado organizadas por el vocabulario, la gramática y la sintaxis.

El cine tiene la particularidad de lograr echar a andar los mecanismos que implican al recuerdo en la mente humana, y alcanza esta remembranza mediante dos vertientes: por un lado –cuando el espectador mira la pantalla– aparece en su imaginación la idea virtual de haber vivido determinada situación o conocido tal o cual lugar, un espacio o una relación que parecería íntima y familiar; por otro lado, el recuerdo de una película pone, a su vez, a funcionar en la mente imágenes ajenas a la propia película. Paco Ignacio Taibo I rememora la primera película que vio, y aunque no recuerda la historia, parece ver “a Dolores del Río avanzando a la cámara con aquella mirada tan curiosa y sofisticada y ajena a toda emoción verdaderamente profunda... y en ese momento yo estaba terriblemente emocionado... y esto sucedió hace medio siglo, más o menos” (1994: 54).

El cine se constituye como *el otro* del *yo*, y en este juego de realidades, apariencias y ficciones es posible coincidir con Arturo Ripstein cuando afirma –al recordar su primer contacto con el cine mexicano cuando en una moviola vio “a tres sujetos cantando, con sus guitarras y grandes sombreros”– que: “ahí nací y ahí me quedé [...] porque creo en los espejos” (Ripstein, 1994: 62). Y es que, finalmente, el cine provoca –en palabras de Emilio García Riera– “el obvio descubrimiento de una vocación de lenguaje en un medio de comunicación destinado, en principio, a reproducir la realidad: o sea, una vocación referida al lenguaje de la *otra* realidad o a la realidad del *otro*” (1974: 54).

**B) El discurso *pueblerino* en la cinematografía
de Emilio *El Indio* Fernández**

Dueño de una lírica cinematográfica con tintes poéticos, el productor, actor y director de cine mexicano, Emilio *el Indio* Fernández (1903-1986), fue uno de los principales protagonistas de la *Época de oro* del cine mexicano. Como director, comienza su carrera en 1941 y, con filmes como *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943) –ganadora del *Gran Premio de la Crítica*, en Cannes– y *Las abandonadas* (1944), se establece rápidamente como un referente obligado del entonces nuevo cine mexicano. Integrando un equipo de trabajo con Gabriel Figueroa –como cinematógrafo–, Mauricio Magdaleno –en la elaboración de los guiones– y el afamado trío de instrumentistas y cantantes *Los Calaveras* –a cargo de las interpretaciones musicales–, Fernández (apodado *El Indio* por la sangre kikapú que –gracias a la herencia materna– corría por sus venas) logra crear una fórmula sumamente funcional que le permite narrar, con gran cohesión y coherencia, historias en donde se conjugan no solamente elementos argumentales, sino argumentos narrativos de corte visual y sonoro que se combinan, además, con un muy cuidado y pulcro trabajo de edición y montaje; todo ello, en conjunto, da por resultado obras artísticas con el sello singular y característico del autor.

Filmes como *La perla* (1945) –ganadora en el *Festival de Venecia* y acreedora al *Ariel de Plata*–, *Enamorada* (1946), *Salón México* (1948) y *Pueblerina* (1949) colocan a su autor, hacia finales de los años cuarenta, como uno de los creadores de una estética identificada con *lo mexicano* y lo suman a la lista de los directores más destacados en el país y del mundo iberoamericano. Su obra contribuyó a desplegar al exterior (pero también al interior del país) las estampas de un México estilizado y fuertemente unido a sus raíces tradicionales e históricas. Sus películas se han insertado en el imaginario popular con la fuerza de

las imágenes vividas y con el resplandor que los recuerdos brindan a la conciencia. Los escenarios naturales, el ambiente rural mexicano –pero también el retrato del arrabal urbano– aparecen en sus filmes junto con los aspectos costumbristas y populares que permeaban el México de mediados del siglo pasado.

En la construcción de sus películas, Fernández y su equipo de trabajo se plantearon ciertos objetivos generales y, visualizando su obra como un texto entero, consideraron satisfacer en su realización las normas de comunicación que se requieren para producir una película. Al igual que toda unidad sintáctica, un filme representa un conjunto organizado de operaciones cognitivas: se trata de un texto o macroestructura la cual, según van Dijk (2000), define el sentido de su conjunto sobre la base de los significados de sus componentes. La labor del realizador o productor intenta dotar de significados asignados y organizados a un todo coherente. Como sistema ideológico, una producción cinematográfica se evidencia no solo como el resultado de la codificación de sus unidades sino también como un sistema cuya coherencia corresponde a un ideario, una convicción o un código ideológico.

Así, la *cohesión* establece las posibilidades en que pueden conectarse, dentro de una misma secuencia, los componentes de la superficie textual cinematográfica; es decir, lo que uno escucha y ve en un momento determinado del filme. Estos componentes se encuentran interrelacionados y dependen unos de otros, de acuerdo con las convenciones y formalidades sintácticas, semánticas y pragmáticas que dimensionan e integran su propia textualidad. Para Beaugrande y Dressler: “cuando se usa el término *cohesión* se quiere destacar, a fin de cuentas, la función que desempeña la sintaxis en la comunicación” (1997: 89). Por ello, la cohesión al interior de una película resulta de la propia interdependencia de los elementos que la conforman, y sus secuencias no se pueden reorganizar de un modo radicalmente distinto sin que ello provoque alteraciones significativas a la propia estructura del texto cinematográfico.

La *coherencia*, por otro lado, regula la posibilidad de que sean accesibles e interactúen relevantemente, entre sí, los componentes del texto cinematográfico; esto es: gracias a la coherencia se configuran los conceptos y las relaciones que subyacen bajo la superficie textual, como son la *causalidad*, la *posibilidad*, la *razón* y el *propósito*. Para que aparezca la coherencia, lo primero que se da es la *razón*, aún antes que se presenten la causalidad y la posibilidad: sin una razón no hay ni origen, motivo o causa, ni posibilidad, probabilidad o factibilidad de llevar adelante un discurso. Las acciones son resultados predecibles y razonables ligadas a *propósitos* configurados por el planteamiento de un *plan* o proyecto. En principio, la acción es un propósito, y la posibilidad de llevarlo a cabo –o realizarlo– es su consecuencia, mediante un plan. Este es el tipo de trabajo que debe de plantearse cualquier equipo antes de intentar llevar adelante una producción cinematográfica. En términos fílmicos, estaríamos hablando de una preproducción

La relación entre la cohesión y la coherencia se manifiesta en la existencia de un contexto común que proporciona al texto –precisamente– un sentido efectivo: sin ambigüedades, indeterminaciones o polivalencias. Esta continuidad de sentido, sin desajustes ni “sinsentidos” es lo que se conoce como la base de la coherencia o la coherencia entre las partes (1997: 135).

Sin embargo, esta coherencia puede no estar representada sintácticamente, sino aparecer de manera implícita. Un discurso cinematográfico, por ser una unidad sintáctica, representa entonces un conjunto organizado de operaciones cognoscitivas que incluye, por supuesto, los elementos que conciernen a las otras normas que observa su propia textualidad, como son: la *intencionabilidad*, la *aceptabilidad*, la *informatividad*, la *situacionalidad* y la *intertextualidad*. La comunicación textual se halla, además, regulada por los principios de la *eficacia*, la *efectividad* y la *adecuación* (1997: 99-127). Los elementos de cohesión, como son la anáfora, los conectores, las relaciones léxicas entre unidades y otros, son la representación sintáctica de la coherencia.

En *Pueblerina* es posible encontrar que los elementos que conforman la normatividad textual están –cinematográficamente hablando– actualizados. El filme comienza con la aparición de los créditos titulados sobre distintos grabados de Leopoldo Méndez (1902-1969), quien fue uno de los más importantes grabadores e ilustradores mexicanos de siglo XX. Sus obras destacaron por su activismo social relacionado tanto con la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR), como con el *Taller de Gráfica Popular* (TGP), organizaciones políticas y artísticas importantes que en aquella época apoyaron y promovieron los ideales de la Revolución Mexicana y, en consecuencia, la lucha antifascista que se desarrolló a partir de los años treinta. Méndez se significa por no haber sido una figura popular, pues consideraba el compromiso de su trabajo como una labor colaborativa y anónima, cuyo fin radicaba en lograr el bien de la colectividad. Sus temas pictóricos, poco a poco, perdieron popularidad entre las siguientes generaciones plásticas; sin embargo, su calidad ha sido recientemente revalorada y comparada con la de José Guadalupe Posada.

Aún desde antes de que comience propiamente a desarrollarse *Pueblerina*, en el umbral paratextual que singulariza Genette, la película se significa en su presentación por el principio de intencionalidad, pues el productor del texto cinematográfico se apoya en la prestancia estilística de los grabados de Leopoldo Méndez para situarla dentro de una corriente mexicanista que alude al dramatismo y marca la presencia de los vicios coloniales –dentro de un supuesto “nuevo contexto histórico” postrevolucionario– en donde, idealmente, la permanencia del vasallaje y el obligado tributo deberían haberse ya superado, asunto que no se verifica en la *realidad-ficticia* que el autor propone en su realización fílmica.

El filme, como tal, abre con la imagen de un reclusorio (comúnmente conocido como *cárcel*); la cámara va pannenado y recorriendo su exterior, mientras se escuchan las campanadas que cubren la madrugada y las voces de alerta de los custodios que velan y vigilan sus muros. Aparece, entonces, la imagen del personaje principal, Aurelio, fumando tras las rejas en la clásica actitud del recluso meditabundo que aguarda, sumido en sus pensamientos, el alba que

da comienzo a un nuevo día. A su lado, un compañero de celda también fuma, recostado y, sobre el muro del calabozo, resalta iluminada la imagen de la Guadalupana. En esta escena podemos observar la activación del principio de causalidad que da pie a una relación de posibilidad dentro de la cual aparece la aportación de condiciones suficientes que crean, como consecuencia, la probable (y luego, creíble) salida del reo de su reclusión.

La siguiente escena proyecta la imagen de Aurelio, efectivamente, saliendo de su cautiverio: el ex-reo camina hacia la cámara con su sarape al hombro y, a sus espaldas, la imagen encuadra al edificio que lo recluyó durante su condena. El actor (Roberto Cañedo) respira hondamente y, al echar la vista atrás, no solamente deja en el pasado a la cárcel donde purgó sus delitos, sino que también abandona la memoria del tiempo ido, aquel que queda atrás, para comenzar ahora a andar un camino nuevo. Aquí se norma la aceptabilidad del espectador-receptor ideal, quien percibe la relevancia de cuanto esta imagen *dice*: salir de una prisión no es cosa fácil, pues entraña los conceptos de haber purgado una penitencia y de ser, luego, sujeto de liberación; el receptor (siempre idealmente) adquiere entonces un nuevo conocimiento, el cual le permite cooperar con su interlocutor (en este caso, el productor fílmico) y sintonizarse entonces para lograr comprender la meta discursiva que conlleva la trama argumental.

Con el acompañamiento musical de *Chiquitita* –creación lírica de Antonio Díaz Conde– da comienzo la siguiente secuencia fílmica; se escucha cantar al trío *Los Calaveras*:

La noche tiende su manto
y miles de estrellas van a brillar.

Mientras el espectador atiende a la letra y la música de esta melodía, aprecia al protagonista montado en una carreta que lo lleva al destino anhelado. Este tipo de rasgos, propios de la multimodalidad que campea a lo largo del filme, estará

marcando el desarrollo de la trama narrativa. Sin que medie aún ningún diálogo el espectador es entonces capaz de percibir (deduciéndolo a partir de la combinación de imágenes y música) que el personaje no solo se encamina hacia una nueva vida sino que, además, tiene la esperanza de rehacer, en esta oportunidad, cuanto dejó inconcluso o pendiente:

Cada vez que te miro, ¡ay!,
me pongo a suspirar;
dime si no me amas
para ponerme triste a llorar.

La letra de *Chiquitita* –el delicado huapango con que abre la parte musical del filme– pone de relieve, intertextualmente, los factores que determinan la situacionalidad del estado por el que atraviesa la trama (y, en este caso, el estado anímico del protagonista, quien se empeña en regresar sobre sus pasos para rehacerlos). Fílmicamente, imágenes y sonidos se muestran como indicios, pistas y claves, que definen las posturas y actitudes que marcan la intención del personaje (retornar a casa) y su plan o proyecto (ir al encuentro de la persona amada):

Si es que sueñas conmigo
también contigo
yo he de soñar.

Así acaba el huapango que corre completo en la película –esto es: de principio a fin– hasta que concluye cuando el protagonista llega a los límites que señalan la entrada al pueblo, donde hace un alto, mirando desde arriba el paisaje del caserío donde nació.

En este punto es posible observar el resultado que causa el principio de efectividad en el espectador; el mismo que está en relación con la intensidad del impacto comunicativo que el texto fílmico provoca en sus receptores: al detener su andar camino al pueblo natal, el protagonista es capaz de transmitir al espectador –quien también capta la belleza del panorama explícitamente retratado por la lente de Gabriel Figueroa– la fuerza de sus emociones contenidas, y lo hace de una manera veraz, eficaz, enérgica y activa. El receptor-espectador comparte, sin duda, el particular complejo de sentimientos que proyecta el actor protagonista en ese momento. Y es hasta ese punto, cuando Aurelio llega hasta las puertas del cementerio, que por vez primera en el filme se escucha un parlamento. Se trata de la voz *en off* de su fallecida madre:

–Sí, este es tu pueblo; aquí naciste y correteaste...

–No importa que vuelvas marcado con hierro de condena...

–¿Acaso a una madre le importa que su hijo vuelva

luego de purgar una condena?...

–Entra, ahí están las calles de tu pueblo, como las dejaste...

En este fragmento se cumple el efecto de la norma de informatividad, por medio de la cual se transmiten, sobre la superficie textual fílmica, los datos de la información esperada. Cuando la voz *en off* de la madre termina su discurso, el principio de la eficacia se hace presente pues, en este intercambio textual, tanto el emisor como el receptor obtienen resultados comunicativos invirtiendo un esfuerzo mínimo. Queda claro que para el protagonista, en su mente todo sigue igual: él rechaza, se niega a comprender que su madre murió y que ya no está en casa, esperándolo; de la misma manera en que luego será también incapaz de entender

que su mujer ha sido repudiada, defenestrada, y que vive como un paria, con un hijo bastardo y lejos de una comunidad que la rechaza.

En la siguiente secuencia, el hombre –Aurelio– camina por las calles desoladas del pueblo, mientras que unas cuantas personas lo miran pasar asombradas y, quizá, hasta con miedo. En este punto es posible sensibilizarse por el grado de adecuación a que ha llegado el devenir del discurso fílmico: su desarrollo ha alcanzado el equilibrio óptimo que consigue un texto al actualizar los criterios de textualidad empatándolos con la satisfacción de sus demandas comunicativas. Es hasta el minuto doce cuando surge el primer diálogo del filme: sin embargo, el espectador –gracias a la combinación de las imágenes, de los sonidos y de la música– ya se ha compenetrado con la parte inicial de la trama.

Aurelio se encuentra con sus antiguos amigos –y ahora rivales–, quienes aparecen con la finalidad de amenazarlo y obligarle a que se vaya del pueblo. Hasta el momento, en el filme, nadie ha mencionado a Paloma, y el espectador está en suspenso pues desconoce qué delito cometió Aurelio, y no adivina si es una víctima o un criminal. Entonces aparecen los criterios de razón y propósito que sustentan, junto a otras normas y principios de comunicación textual, las razones que originan y motivan a la historia, y que van unidas a un designio final – el cual se configura a partir del proyecto, del plan que mora en la mente de Aurelio y que se concreta en la ilusión de rehacer su vida. El breve diálogo que mantiene con el antiguo amigo que mancilló el honor de su amada contiene los elementos que redondean las normas que dan cohesión y coherencia al texto fílmico:

–Hace seis años heriste y dejaste por muerto a Julio, mi hermano –toma la palabra Ramiro–. Ahora vienes dispuesto a no fallar, ¿no...? ¡No seas bruto, hombre; no te perjudiques y vete...! Tú me conoces y sabes que tengo dura la mano; puedo arreglar que te vuelvan a encerrar y te echen otros seis años más.

–También tú me conoces, Ramiro, y sabes que soy como soy –replica Aurelio–. No vengo a vengar ningún agravio. Eso..., *pos* ya pasó; y como hombre cumplí la pena que se me impuso... Vengo a trabajar en paz mi pedacito de tierra. Pero ¿no

ven que en mi propio provecho está el comportarme pacíficamente?; porque, pues si no lo hago así, tendría que volver allá... y eso... eso yo no lo quiero.

El elemento anafórico que implica referirse a las acciones violentas del pasado como en: *eso... (eso que ya pasó)...*, es la clave que nos indica que el personaje no es un criminal, sino que resultó agraviado y se defendió. Los parlamentos (escritos por Mauricio Magdaleno) nos permiten apreciar el uso de diálogos salpicados por un lenguaje coloquial, e inmersos –sí– dentro de una circunstancia ficcional pero creíble, la cual permite que el espectador configure un espacio verosímil de continuidad narrativa.

El hecho de no mencionar –ni siquiera por su nombre– a Paloma (el personaje principal y clave de la trama) incrementa la tensión narrativa en el espectador, quien se pregunta: ¿por qué está pasando lo que está pasando? Los elementos narrativos, sin embargo, se van conjugando en un relato cohesionado y coherente, que logra invertir los términos en que se presenta la figura del personaje masculino quien pasa, de ser un maleante, a convertirse en la víctima. La frase de Aurelio, cuando menciona que viene “a trabajar en paz mi pedacito de tierra”, nos remite –junto a los grabados de Leopoldo Méndez que abren los créditos– al pensamiento zapatista, cuyo lema, *Tierra y Libertad*, permeaba una gran parte de la ideología del cine mexicano posrevolucionario; estableciendo, con su música, sus paisajes, sus vestuarios, ambientaciones, diálogos coloquiales y líneas argumentativas, una estética nacionalista y mexicana que incidió en el imaginario de las generaciones posteriores.

David Ramón, en su artículo “Imágenes de la pasión”, apunta que: “los rostros únicos, maravillosos, celestiales de las estrellas de cine llenan la pantalla literal y metafóricamente. Iluminados, la iluminan también” (1994: 35). Se refiere con su comentario a lo que dicen –sin palabras– las imágenes de los retratos fílmicos en *close-up*; o sea, los acercamientos en un primer plano de los rostros de los protagonistas. “Milagros visuales” como, cuando “casi al inicio de *El Peñón de las ánimas*, la cámara termina, por fin, de tomar un sombrero y vemos el rostro

que este toca: quedamos heridos para siempre”. El autor se refiere al “audaz acercamiento de la cámara (que) va más allá del rostro y se concentra en los ojos inconmensurablemente bellos” de María Félix —en el filme dirigido por Miguel Zacarías y estrenado en 1942. El *close-up* es uno de los recursos propios del cine en donde las imágenes *hablan*, sin que medie el sonido de palabras, de los diálogos o las voces. Este (y otros muchos medios fílmicos) dan fe de la fuerza expresiva de las imágenes y de sus representaciones.

Fernando Zamora Águila se pregunta, en la introducción de su obra *Filosofía de la Imagen (lenguaje, imagen y representación)*:

¿Qué fue primero, la imagen o la palabra? Ésta es una de las cuestiones más profundas que podemos plantearnos. Una pregunta que, con toda su ingenuidad, no solo nos hunde en las profundidades de la Historia, sino que nos lleva a indagar acerca de nuestra primera infancia y acerca de las relaciones que entablamos cotidianamente entre la voz y la mirada (2008: 17).

David Ramón metaforiza cuando se refiere a la actriz principal del filme: “Columba Domínguez [aparece] como un venado herido con su belleza de pintura de Frida Kahlo en *Pueblerina*” (1994: 36); Emilio García Riera escoge, como “un momento muy, pero muy mexicano” el de “*Pueblerina*, cuando Columba Domínguez le quita la ropa a Roberto Cañedo para lavarla; esa escena es un prodigio de delicadeza, elegancia y emoción” (1994: 42). Por su parte, Gabriel Figueroa recuerda la escena final de *Pueblerina*: “Pasábamos del cielo azul al negro, y es muy dramático, muy bonito. El director ordena: ‘yo quiero esta escena’. Y si usted como fotógrafo le pone humo y busca un momento especial del día, entonces se le está dando más de lo que él pidió” (Figueroa, 1994: 48).

Alberto Isaac, por su parte, señala que su momento favorito, “ya de un cine más elevado”, se da en este filme cuando se casan Paloma (Columba Domínguez) y Aurelio (Roberto Cañedo) y nadie asiste a la boda: “Después de embriagarse en

presencia de los músicos contratados para el evento la pareja se levanta a bailar: están solos en el pequeño tablado. Ese momento de tensión y de ternura me parece excepcionalmente logrado” (Isaac: 1994: 62). Ciertamente, al hablar de la interpretación de Columba Domínguez como Paloma, en *Pueblerina* (Fernández, 1949), se ha llegado a comentar que “la sola secuencia en que Roberto Cañedo y Columba Domínguez bailan *El palomo y la paloma* (son tradicional en un arreglo musical a cargo de Antonio Díaz Conde, interpretado por el conjunto de los hermanos Huesca) basta para justificar la existencia toda del cine mexicano” (Maza, 1996).

Resulta no solo curioso e interesante el que, los anteriormente citados críticos y cineastas, coincidan en los valores estéticos de esta película cuyo guion elaborara Mauricio Magdaleno (por cierto, sobre un argumento original del propio Emilio Fernández). Más realmente es de llamar la atención el que, al referirse a un momento fílmico trascendental que haya incidido en lo profundo de sus vidas y de sus personales precepciones, no solamente se citan escenas estéticamente bellas de *Pueblerina*, sino que aquellas que se rememoran y señalan como trascendentales carezcan de parlamentos; esto es: son escenas que básicamente no contienen diálogos.

Lo impactante de ellas estriba, en cambio, en la belleza inherente de una *textualidad* visual y musicalmente sonora. En efecto, la escena del baile zapateado es profundamente anticlimática pues, en vez de ser la culminación de la alegre ceremonia del matrimonio, se convierte en la triste representación de una realidad cruda y adversa: nadie ha asistido a la boda, y la unión, en vez de ser bendecida por la comunidad, es repudiada por todos (excepción hecha –claro– del cura y de los músicos que han sido pagados para animar):

–Toquen mi pieza –ordena Aurelio a los músicos–, la de aquel *gallo* que le llevamos una vez a Paloma. Y toquen fuerte, *pa’* que se oiga en el pueblo que estamos contentos, que estamos de fiesta...

Acto seguido, Aurelio y Paloma comienzan a bailar:

Si la paloma quisiera
hacer un trato conmigo:
que ella pusiera los huevos
y yo calentara el nido.
Da la vuelta y vámonos.

La paloma y el palomo
se pusieron a llorar:
temían por sus amores
que acechaba el gavilán.
Da la vuelta y vámonos.

La paloma y el palomo
se tuvieron que apartar,
la paloma estaba a solas
añorando el palomar,
y el palomo estando a solas
añorando el palomar.
Da la vuelta y vámonos.

Al finalizar los músicos de entonar esta copla, Paloma se desvanece, cae al suelo y se pone a sollozar: es un hecho que el pasado resulta doloroso e imposible de revivir. Aurelio soñaba con que todo podría volver a ser como cuando “aquel ‘gallo’

que le llevamos una vez a Paloma”, pero ya ninguna cosa resulta igual; ni siquiera el sagrado acto de contraer nupcias.

El espectador no sabe, a ciencia cierta, cómo fueron las cosas antes pero, a partir de esta escena del baile zapateado, comprende que todas las ilusiones que alguna vez albergaron los personajes han quedado frustradas y forman parte de un pasado inasequible, inalcanzable ya. Todo se ha vuelto de signo contrario: el baile, que es un rito celebratorio en las bodas y que participa del mito de la fertilidad con que Dios bendice a las parejas, se ha convertido en una maldición que solamente les recuerda el oprobio de la deshonra, la de desesperanza los años perdidos y la incertidumbre de un futuro incierto.

Pueblerina demuestra, con sus imágenes, que éstas son realidades sensibles, “cosas materiales que pueden servir para conocer las demás cosas (materiales o no), o para pensar en ellas disponibles” (Zamora Águila, 2008: 22). Existe –a decir de Fernando Zamora Águila– un “profundo arraigo logocéntrico por parte del quehacer filosófico”; de hecho, este pensador califica al filósofo “a la occidental” como un “profesional de la palabra: un hombre (o mujer) de letras”. Tradicionalmente, filosofar “no sólo ha sido saber pensar bien, sino también utilizar el lenguaje, saber leer, escribir y hablar bien” (2008: 23).

A este hecho obedece –según Zamora– la escasez de investigaciones sobre la televisión, el cine, la multimedia, el hipermedia, la animación y el hipertexto. El autor se pregunta, en consecuencia, cuánto tiempo deberá transcurrir para el desarrollo de una auténtica ontología de la imagen. El apego, pues, a la palabra, a este logocentrismo tradicional de viejo cuño, sería la razón por la cual la filosofía apenas comienza a interesarse por las imágenes como tema del conocimiento. Aun así, recientemente han surgido métodos interesados de manera explícita en la visualidad; se trata de métodos epistemológicos apoyados en disciplinas como la semiótica, la iconología, la retórica, la psicología, la pedagogía, la estética, la hermenéutica y la mediología. Con su auxilio, se pretende abordar el fenómeno de la imagen echando mano de todas las herramientas teóricas disponibles (2008: 24).

C) Intertextualidad y *música de oro*

No sólo la música del mariachi sino también los boleros se interpretaban en el México de Porfirio Díaz. Un disco de 1907 –grabado por el dueto mexicano Abrego y Picazo– interpreta *Tristezas* (el primer bolero conocido, compuesto por José Pepe Sánchez, un sastre de Santiago de Cuba, en 1883 o 1885), aunque quizá, “la sensibilidad de los tiempos no estaba preparada para este género”. Así lo comenta Pavel Granados, y añade que dicha melodía se escucha como “algo parecido a una danza habanera, pero no es exactamente una danza” (2014: 86).

En el cine mexicano, dice Fernando del Moral González, “la evolución de la cinematografía nacional ha sido paralela al desarrollo de la música popular del país” (1997: 83). Y tiene mucha razón, pues el filme que en 1931 inaugura formalmente la etapa sonora de la cinematografía, *Santa*, de Antonio Moreno, presenta ya, como tema musical, la melodía compuesta, específicamente para la pantalla, por el músico-poeta Agustín Lara (segunda versión –primera con banda sonora– de la afamada novela homónima escrita por Federico Gamboa). Canción, novela y películas se engarzan y traducen mutuamente, inaugurando el inventario de intertextualidades que permea el cine, la música y la literatura mexicana del siglo XX.

Cierto es que, con anterioridad al advenimiento del cine sonoro, en 1927, algunos compositores mexicanos ya habían incursionado en el género de la música cinematográfica (también llamada *incidental*), como fue el caso de la *Orquesta Típica de Zacatecas* –dirigida por Antonio Martínez–, la cual realizó giras por el norte del país acompañando proyecciones de “vistas” y producciones fílmicas de la época. El primer proyecto cinematográfico mexicano que incorporó el elemento sonoro fue *Más fuerte que el deber*, de 1929, cinta realizada por Rafael J. Sevilla. Aquel incipiente *soundtrack* contó con la participación del

compositor Jesús Corona y las canciones de Mario Talavera; “desafortunadamente el sistema a base de discos fue muy defectuoso” (SACM: 2014). En contraste, la técnica de sonido directo, creada por José de Jesús *Joselito* Rodríguez Ruelas (1907-1985), rindió importantes frutos cuando, apoyado por dos de sus hermanos (Roberto e Ismael) comprobó el éxito de su invento (el *Rodríguez Sound Recording System*) en el estreno triunfal del filme de Antonio Moreno (*Santa*, 1931). Pero el mayor suceso para la industria cinematográfica mexicana llegaría unos cuantos años después:

El filme que internacionalizó por primera vez a nuestro cine, *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), tuvo una inspiración de marcado acento folklórico. Y la línea se prolonga hasta la fecha, habiendo incursionado en cantidad de géneros, como el corrido, el huapango, el bolero y los ritmos de moda como el mambo, el *twist* o, sin ir más lejos, cualquier éxito cancionero del momento (Del Moral González, 1997: 83).

En efecto, esta cinta (el filme inicial mexicano que apareciera con subtítulos en el extranjero –y el primero en obtener un premio internacional–) incluyó, en su *soundtrack*, la melodía homónima *Allá en el rancho grande*,³⁶ interpretada por el joven galán Tito Guízar –quien sugirió que se modificara el título original de la

³⁶ Esta melodía fue registrada en 1927 en la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), por Emilio Donato Uranga y Juan Díez del Moral; luego, se produjo su registro en la ASCAP, de Texas, figurando como compositor Silvano R. Ramos. Lo más probable es que fuera una melodía popular (anterior a 1927), y que tanto Ramos como Uranga y Díez del Moral hicieran arreglos sobre la misma. El filme se complementa con las composiciones del afamado autor Lorenzo Barcelata, y destaca por ser el primero que consiguió un premio internacional: el correspondiente a Mejor Fotografía –para Gabriel Figueroa– en el *Festival de Venecia*. Ramos (1889-1943) escribió también *El corrido de Texas*; Díez del Moral (1893-1944), pergeñó también obras para teatro de revista, así como guiones para el cine; y Uranga destacó como músico y compositor, dirigiendo, entre otras, la *Orquesta del Teatro Lírico (Amenofis, §: 3-27)*.

melodía (*El caporal*) por el de la película ranchera que la inmortalizó—; así, con esta denominación, la película encontró la fórmula comercial que catapultó al cine mexicano como una auténtica industria (la segunda en importancia, después del petróleo) durante muchos años de bonanza. Es posible –aun así– que la canción, en efecto, tuviera un origen anónimo, y que su fama hubiese impulsado (convenientemente y por extensión) el éxito del filme. De hecho, la melodía tiene un estribillo original, pero su complemento está formado por muchas coplas –de distinto origen– engarzadas melódicamente:

ESTRIBILLO

Allá en el rancho grande, allá donde vivía
había una rancherita que alegre me decía (*bis*)

COPLAS

Te voy a hacer tus calzones como los que usa un ranchero
(¿y luego?) te los comienzo de lana; te los acabo de cuero.
El gusto de los rancheros (¿cuál es?) es tener su buen caballo,
(¿y luego?) apretarle bien la silla y correrlo por el llano.

El gusto de las rancheras es tener su buen comal,
echar unas gordas largas y gritarle al gavián.
El gusto de las rancheras (¿cuál es?) es bajar al agua al pozo,
(¿y luego?) a platicar con el novio y estar mordiendo el rebozo.

Me enamoré de un ranchero, por ver si me daba elotes,
pero el ingrato ranchero no me daba más que azotes.
Si no andas enamorado, te voy a dar un consejo:
no busques novia con suegra, porque no llegas a viejo.

Cuando vivía en el infierno, el diablo no tenía cuernos,
mas vino al mundo a casarse, y le salieron eternos.

Si tienes mujer bonita, no le des todo el dinero,
porque resulta que a veces tu amigo es el heredero.

Esta variedad de coplas –entre ellas, muchas paralelísticas– dejan ver la posibilidad de una autoría realizada por distintos creadores, la cual –en una anónima elaboración– trascendería hasta que su popularidad acabara por integrarlas al exitoso filme. El tema de las coplas gira siempre, sin embargo, acerca de la cotidianidad campestre en la vida de los rancheros, y ronda sobre la picardía que mueve a la risa llana cuando toca temas amorosos y costumbristas: ranchos, calzones, caballos, comales, gavilanes, rebozos, elotes y suegras; alegría, hábitos y usos que, como en un mosaico de la mexicanidad, acercan el producto cinematográfico a la comunidad que busca un entretenimiento “sano y familiar”.

1- Charros transtextuales

Muy lúcidamente, Del Moral anota, con respecto al corrido, que el género está presente en la cinematografía desde los años treinta “con dos personajes históricos en torno a los cuales se han creado corridos, como Heraclio Bernal y Jesús García” (1997: 82). Este último, personaje auténtico (en la vida real y en la película *El héroe de Nacozari*, que escribiera y dirigiera, durante 1933, Guillermo Calles Guerrero –también conocido como *Willy* o *el Indio*–), ofrendó su vida, en 1907, al desviar un tren cargado de explosivos hacia afuera del área poblada de la villa sonorense de Nacozari: José Jesús García Corona fue un joven ferrocarrilero que devino héroe al sacrificarse, a sus escasos 23 años, y salvar a miles de personas (la explosión se escuchó hasta casi 20 kilómetros de distancia).

Por otro lado, el primer personaje mencionado, Heraclio Bernal, era un salteador de caminos sinaolense; su actividad –se dice– inspiró al propio *Pancho Villa* –al inicio de la Revolución– y, en el cine, sirvió de tema para filmes como *El Rayo de Sinaloa* (1935), de Julián S. González, y *Aquí está Heraclio Bernal*, de Roberto Gavaldón (1957).

Del Moral, al acercarse al tema de la música en el cine, categoriza las películas apreciando aquellas de ficción en las que: 1) el personaje con existencia real da lugar a melodías que originan un filme (*La venganza de Heraclio Bernal* [de Roberto Gavaldón, en 1957]); 2) las que integran a personajes reales y dan origen a melodías famosas (por ejemplo, *Pancho Villa* y *La Valentina* [de Ismael Rodríguez, en 1958]), y: 3) canciones con personajes inventados dan origen a un filme (*Camelia la Texana* [de Arturo Martínez, en 1976]). El autor destaca, en este sentido, la presencia fílmica del actor, cantante, productor, guionista, y charro mexicano Antonio Aguilar (1919-2007), quien participara en más de 150 películas y grabara arriba de cien discos de larga duración; este actor estampó cientos de canciones en acetatos, *cassettes*, y discos compactos; muchas de estas fueron interpretadas dentro de diversos filmes, y varios de los personajes que ahí aparecen musicalizados fueron tomados de la vida real o de leyendas y cuentos, inspirados en temas heroicos y reivindicatorios (Del Moral, 1997: 83).

La capacidad del cine para desarrollar, de manera intertextual, el espectáculo de las imágenes, ha sido siempre cautivante, ya llevando textos literarios a la pantalla, ya haciendo lo propio con melodías populares. El cine se nutre de las demás artes y, en esa medida, se construye (a sí mismo) como un mosaico de citas que absorbe y transforma a otro texto. De esta manera lo interpreta la académica cubana Bárbara Aniakis Caballero Ramírez, al discernir sobre el nacimiento del término “intertextualidad”:

La metamorfosis que implica llevar la literatura artística al cine es un compromiso de por sí complejo. La adaptación del guion y luego la producción de la película

como pasos de un largo proceso entrañan difíciles responsabilidades para los implicados. El resultado depende además de la intencionalidad tanto del guionista como del director, de ser fiel a la obra o recrear su propia sensibilidad artística (Caballero Ramírez, 2014, §: 4).

El cine se ha nutrido de la literatura, de la música, de la pintura, la fotografía y, en general, de todas las demás artes. Esta vinculación, que en ocasiones aparece de una manera recíproca, ha logrado convertir –luego del éxito de una película– a un guion cinematográfico en una edición literaria, en una melodía, en una obra gráfica, etcétera. Para el crítico y ensayista cubano Rufo Caballero (1966-2011) esta relación puede entenderse como una clase de intercambio intertextual:

La imagen y la escritura de una vez digámoslo, se presuponen de forma orgánica e inseparable en la madeja de crecimiento histórico de la cultura y los gestos civilizados del ser (Rufo Caballero, 2000: 74).

En la opinión este autor, la literatura (así como las demás artes) no se adapta al cine, ni es el cine el que se adapta –tampoco– a ellas: su relación se da por trasmutaciones de lenguajes, de uno a otro, por profundas transfiguraciones de sentido y recursos, por metamorfosis y trasvases plenos de matices y por sutilezas que para nada admiten la reducción que implicaría una simple adaptación: no siempre son iguales los puntos de partida desde los cuales acontece el enlace intersubjetivo.

En ese sentido, Bárbara Aniak Caballero Ramírez (2014) apunta, siguiendo a Julia Kristeva (2001), que el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos en las películas se conforman en un texto exterior y guardan con éste una relación

que va desde un hipotexto hacia su respectivo hipertexto, donde ambos tienen, como finalidad, un objeto social en común: amoldarse en una relación transtextual donde la creación esté destinada al divertimento del espíritu y a la sensibilidad artística del ser humano. Esta relación se complementa al aparecer en escena un receptor, quien depende de que el emisor tenga una competencia contextual y co-referencial de un nivel más bien alto para compartir –como señala Lotman (2004)– no solamente un código sino, incluso, un tipo especial de memoria común.

Los filmes parten de una relación paratextual que hace manifiesta su posición transtextual con las obras literarias –según lo entiende Gennete (2001)– mediante la explicitación, al inicio o final en cada película, de ciertos subtítulos o referencias claras y manifiestas que aluden al creador de la obra de la cual parte el intertexto en cuestión. La relación crítica de dichas versiones cinematográficas (o de otra índole) responde a un proceso metatextual que se desarrolla al interior de las mismas. Los filmes presentan, intertextualmente, relaciones contextuales que inscriben su representación en un cotexto firmemente anclado en una temporalidad concreta, la cual aduce a un doble perfil: el tiempo histórico del relato y el tratamiento de la temporalidad como elemento discursivo.

Una relación architextual acompaña –en un tratamiento mudo e implícito desde los orígenes de la literatura artística y en el cine– a estos hipertextos con sus hipotextos. Temas como son el del amor, la vida, la muerte y la fertilidad van más allá de las temáticas individuales recreadas, y se unifican y centran en el tratamiento de los hipertextos trabajados (Caballero Ramírez, 2014). El espectador encuentra sentido en el intercambio, la combinación y la rescritura que significan la trasmutación de idiomas (literarios, musicales, pictóricos, etc.) a lenguajes cinematográficos (y viceversa), y queda atrapado o se defrauda –el receptor– en su papel de lector-espectador.

Así, las obras artísticas (concepto que engloba a las obras literarias, musicales, gráficas, cinematográficas, etc.) se presentan como paratextos, metatextos e hipertextos que, en su ir y venir, recaen en la transtextualidad, en el

texto dentro del texto. Creador y receptor están ante la presencia de una doble lectura que implica, para la supervivencia del propio autor y de su obra, el que ahora sea, dicho espectador (el receptor), quien tenga la última palabra.

“La dimensión campesina folklórica mostraba más a un México de cartón e inverosímil –invención cinematográfica– que a un país en que los sectores medios urbanos empezaban a crecer de manera inusitada” (Pérez Montfort, 2008: 448); así describe Ricardo Pérez Montfort la década de los cuarenta. Aunque los aspectos relativos a la “mexicanidad” generaban reflexiones y polémicas, el modelo de progreso norteamericano hacía voltear los ojos de la población del país hacia el norte: “el espacio clasemediero urbano parecía reconcentrarse en las vecindades” donde convivían, junto a las nuevas costumbres citadinas, las tradiciones rurales. Simbólicamente, la vecindad era el sitio desde donde despegaba la “mexicanidad” por la vía de la “unidad nacional” (2008: 448).

Fue así como los autores de la *Época de oro* del cine nacional vieron la vecindad como el punto de partida desde donde surgiría la “nueva identidad” del mexicano, la que dejaba atrás el pasado campirano y bucólico lleno de haciendas, paisajes campestres, humildes lugareños, ranchos y rancheros, charros cantores y chinas poblanas (Pérez Montfort, 2008: 449). La pantalla grande se llenó de vecindades típicas al estilo de las que aparecen en la famosa trilogía de Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe ‘el Toro’* (1952), y los personajes mudaron el traje de charro con su chaquetilla, su camisa “pachuqueña”, su corbata de rebozo y sus botines lustrosos, por el traje de saco cruzado con amplias solapas y hombreras de algodón, los pantalones holgados y un discreto sombrero de fieltro, en vez del ostentoso tocado charro.

De esta manera, también la música viró, desde la canción ranchera tradicional, hacia el bolero romántico lleno de menciones y remembranzas urbanas, llegando armónicamente (con el paso del tiempo y de la mano del compositor y arreglista Rubén Fuentes) hasta aterrizar en el bolero-ranchero.

Esta fuerte presencia –tanto de los boleros como de las películas mexicanas de época– no era gratuita, sino que respondía a la identificación que pervivía (y que aún vive) entre el producto artístico y su significación social dentro del ámbito cultural y sobre el imaginario popular que se vivifica con “lo mexicano”. Porque, de esta suerte, el cine sonoro “nació bajo el signo de las canciones mexicanas”, como declarara la investigadora Yolanda Moreno Rivas al recordar que *Santa* (Moreno, 1931) conlleva el mensaje melódico “un tanto desleído de la canción del mismo nombre del compositor de moda: Agustín Lara” (Moreno Rivas, 1989: 80). Además, cabe recordar que este filme fue objeto de un señalado peso intertextual, pues su origen referencial es la novela –del mismo título– publicada por Federico Gamboa en 1903. Antes, su primera versión fílmica fue llevada a la pantalla grande para el cine silente, en el año de 1918, por Luis G. Peredo:

El cine sonoro utilizó la música y los géneros de la canción ya manejados de antemano por el teatro de revista. El nacionalismo incipiente de mariachis y chinas poblanas del *Teatro Politeama* se convirtió en el localismo prepotente de los charros jaliscoqueros. El disfraz se afinó, el pantalón se volvió más ajustado, los botones más relucientes y el sombrero creció al grado de parecer una tortilla gigantesca (Moreno Rivas, 1989: 80).

Lara (y su romanticismo) –en los años veinte– despegó con un salto cualitativo para sufrir luego, “cinematográfica y bolerísticamente”, los efectos de una musa que le exigía pasar, de compositor, a desarrollar papeles como actor y “convertirse en un pianista ciego o en algún otro ser que solo triunfaba a costa del olvido o del pecado” (1989: 80).

De manera que no fue únicamente la música la que estableció una relación intertextual con el filme y la novela, sino que también lo hizo con los propios creadores e intérpretes musicales, como Lorenzo Barcelata, Pedro Vargas, María Antonia del Carmen Peregrina Álvarez (mejor conocida como *Toña la Negra*),

Emilio Tuero, Fernando Fernández, Refugio Cuco Sánchez, Jesús Camacho Villaseñor (quien, con el nombre artístico de Pedro de Urdimalas, participo en más de 80 películas, ya como escritor, como actor o como compositor) y muchos más. Es el caso de Agustín Lara y de los compositores y cantantes que –con el paso del tiempo– se convirtieron en actores que modelaban su figura para la pantalla grande performando un *alter-ego* –dedicado a la audiencia– a veces autobiográfico, a veces ficticio: “los elencos completos del teatro de revista se trasladaron al cine, proporcionando no solo sus canciones, sino también mucho de su estructura” (1989: 80).

Y es que “solo era necesaria una trama con ligeras variantes” para lograr echar a andar “una verdadera industria de la diversión” (1989: 80). Ejemplo de ello son filmes como *Cielito lindo* (Gavaldón, 1936) –apoyado en la fotografía de Gabriel Figueroa– y *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936) –con la imprescindible colaboración de las canciones compuestas por Lorenzo Barcelata.

De hecho, *Cielito lindo* es el título de –al menos– tres filmes: el ya mencionado –de 1936–, dirigido por Roberto Gavaldón (con un guion del compositor Ernesto Cortázar y con la presencia de Arturo de Córdova, en el papel estelar); luego, la segunda versión –de 1957–, con Luis Aguilar como protagonista y con la dirección del experimentado realizador Miguel M. Delgado (basada en una obra del académico tlaxcalteca Miguel Nicolás Lira)³⁷ y, finalmente, una versión norteamericana, realizada en el año 2007 –*Beautiful Heaven*–, producida, dirigida, escrita y actuada por el realizador mexico-norteamericano Alejandro Alcóndez. Esta capacidad de transtextualizar los contenidos semánticos de las melodías tradicionales es muy propia de fenómeno cinematográfico, y aparece en muchas más ocasiones de las que se podrían contabilizar.

³⁷ Miguel N. Lira (1905-1961) se destacó como novelista, dramaturgo, editor y maestro. Fue miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua y participó, durante 1955, en la adaptación cinematográfica de su propia novela, *La Escondida* (rodada en su natal Tlaxcala), junto a José Revueltas, Gunther Gerszo y el propio director de la cinta, Roberto Gavaldón, en la elaboración de guion.

En ese sentido, el punto de vista de Yolanda Moreno es trascendente, pues afirma que “parte de la producción del cine mexicano debió su fácil popularidad al prolífico apoyo melódico de la canción”. Y mucha razón tiene en ello, ya que, como “tema, trasfondo, comentario o adorno superfluo”, las melodías fueron no solo un “personaje invitado”, sino también el *deux-exmachina* de una gran cantidad de filmes (1989: 80).

Por otro lado, este tipo de canciones también ayudó a fijar un tipo característico de la cinematografía nacional: se trata del macho ranchero que, amén de ser mujeriego, borracho, simpático y pendenciero, debía de ser – además– “un cantante más que aceptable”. La investigadora destaca a la dupla formada por Manuel Esperón y Ernesto Cortázar³⁸ como la de los musicalizadores de más de 17 productos de género que –entre 1932 y 1941– “lograron crear un estilo estándar de canción” que fue capaz de tipificar *lo mexicano* en filmes como *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), y junto a melodías como *Yo soy puro mexicano*, famosa canción fruto de la inspiración de Pedro Galindo Galarza (1989: 81).

2- Boleros inmortales

Si algún género musical encontró en el cine mexicano el medio idóneo donde desarrollarse, este fue el bolero. Había nacido ya, en la ciudad de Monterrey, durante 1922, el primer bolero compuesto en México: se trata de *Morena mía*, del violinista Armando Villarreal. “Es extraño –comenta el coordinador del *Catálogo de Música Popular Mexicana de la Fonoteca Nacional*, Pavel Granados– que este género, originario de Cuba, haya llegado primero por Monterrey, cuando en un

³⁸ El tamaulipeco Ernesto Cortázar Hernández (1897-1953) no solo fue un afamado compositor (creador, junto con Manuel Esperón, de emblemáticas melodías que hicieron época), sino que también se desempeñó como instrumentista, guionista y director de cine. Entre sus realizaciones para la pantalla grande se encuentran importantes filmes, como son: *Jalisco nunca pierde* (1937), *Noche de ronda* (1943), *Juan Charrasqueado* (1947), *Si Adelita se fuera con otro* (1948), *Callejera* (1949), *Cuando tú me quieras* (1950) y *Los tres alegres compadres* (1951).

lugar más cercano, Yucatán, estaba todo para recibirlo: las guitarras, la proclividad a la poesía y a la tristeza” (Granados, 2014: 86). Sin embargo, el propio Pavel Granados apunta luego, en su artículo “Cuando llegó el ruiseñor yucateco”, que fue Enrique Galaz (quien desde niño, a los seis años, tocaba ya los timbales dentro de formaciones orquestales) el que, en 1918, hizo la música del primer bolero compuesto en la península yucateca: *Madrigal*: melodía acompañada por la letra del periodista Carlos R. Menéndez González.³⁹

Pero el primer bolero que hizo fama y dio comienzo a la tradición *bolerística* que llega hasta nuestros días fue, sin duda, *Para olvidarte a ti*, producto de la inspiración de un joven meridense, nieto de doña Carmen Ituarte –dueña de una casa de huéspedes en la capital yucateca–: “Este fue el primer bolero que Guty [Cárdenas] cantó en México (con letra de su amigo, Ermilo Padrón), ahí empieza en realidad la tradición de nuestro bolero de la cual Agustín Lara es su heredero, junto con todos los compositores mexicanos” (Granados, 2014: 86-87).

El maestro chileno, Juan Santiago Garrido Vargas,⁴⁰ en su prólogo a la *Historia documental del bolero mexicano*, de Pablo Dueñas, apunta también que el primer bolero, *Tristezas*, nació en Santiago de Cuba en el año de 1885, gracias a la inspiración de José Pepe Sánchez, cuyas composiciones eran “además de hermosas, difíciles”. Para Garrido, “el puente entre el bolero cubano y el mexicano lo construyeron, en una primera instancia, Enrique Galaz, Eduardo Palmerín, Guty Cárdenas, Domingo Casanova y Agustín Lara” (Dueñas, 1990: 9). Para el investigador Pablo Dueñas, la influencia del bolero alcanza, dentro de la corriente de baladas románticas del mundo occidental, a figuras como “los *Beatles*, los

³⁹ Pavel Granados atribuye dicha información a su amigo e informante, el especialista en música yucateca, Luis Pérez Sabido.

⁴⁰ Juan S. Garrido (1902-1994), autor de más de cuatrocientas composiciones, llegó a México – donde permaneció hasta sus últimos días– en el año de 1932. Fue escritor, investigador, periodista, director de orquesta y presidente de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música. Como locutor, tuvo a su cargo, durante 36 años, el famoso programa radial *La hora del aficionado* –que se transmitía por la emisora XEW–, en donde se dieron a conocer grandes artistas que luego participarían, con su música y sus interpretaciones, en los filmes de la *Época de oro* del cine mexicano. Como escritor, publicó *Historia de la música popular en México (1896-1973)*, obra que contiene 2500 composiciones catalogadas, pertenecientes a más de quinientos autores. Su canción, *Pelea de gallos*, ha sido adoptada como un himno en el estado de Aguascalientes.

Creedence, Janis Joplin y a una larga lista de voces actuales” (1990: 9). Este autor coincide con Pavel Granados en cuanto toca a la autoría de la composición del primer bolero mexicano, más no así en lo que se refiere al año:

Tocó al neolonés Armando Villarreal Lozano (1902-1976) ser el autor del bolero mexicano más antiguo: *Morenita mía*, escrito en 1921 y grabado en 1924. Pese a que rítmicamente corresponde a un bolero, el autor lo catalogó como ‘canción colombiana’ [¿qué tan desconocido sería el género en esos años?] (1990: 18).

Para este estudioso, la revolución musical que gestó al bolero se llevó a cabo “a fines de los años diez” –del siglo pasado–, de la mano de autores como Gasque, con *Amor maternal*; Cirilo Chan Cil Baqueiro, con *Los hijos de la noche*; Luis Augusto Basulto, con *Para qué quiero la vida*; Enrique Galaz, con *No me olvides; Ella*, de Domingo Casanova; *El beso de la muerte*, de Pepe Martínez; *Presentimiento*, de Emilio Pacheco, y, en 1926, la paradigmática y exitosa composición *Para olvidarte a ti*, del malogrado Augusto Guty Cárdenas Pinelo.

Rodrigo Bazán Bonfil señala que *el Bolero*, escrito con mayúscula, no puede ser simplemente “el bolero”, pues “lo tenemos muy dentro, porque en nuestro devenir amoroso se hizo nuestro y somos suyos hasta que la muerte nos separe”. Desde su punto de vista el amor, en Occidente, “no puede ser sino un discurso”: una forma de decirnos y explicarnos frente al *otro*; y, en ese sentido, el bolero “finge tantos temas donde hay uno solo: Amor Feliz, Amor Desdichado y Desamor, son gradientes de lo mismo: la pasión amatoria en distintos momentos de su desarrollo”. Por tanto, este género es la delectación amorosa en el propio discurso; la narración de la pasión amatoria que su enunciación privilegia en la exhibición de un deseo “que emerge de nuestra entretela colectiva y nos funde con el decir amatorio avalado y compartido por el otro” (Bazán Bonfil, 2001: 13-15).

Durante los años treinta, una enorme cantidad de compositores e intérpretes inundaron las cabinas de las radiodifusoras en todo el país, y sus emisiones pronto fueron captadas por millones de radioescuchas a lo largo y ancho de la República Mexicana. Al mismo tiempo, las películas producidas por una pujante industria cinematográfica vieron la posibilidad de mostrar –junto a los actores y actrices protagónicos que interpretaban sus filmes– a cantantes e intérpretes cuya fama y cuyas melodías ya eran populares en la radio. Esta fórmula mágica reforzó no solamente el éxito comercial de los productores discográficos y el triunfo taquillero de los estudios cinematográficos, sino que derivó en proporcionar imágenes a la música y música a las historias que narraban las películas.

Este fenómeno traspasó incluso las fronteras del país: canciones publicadas en 1939, como *Perfidia* y *Frenesí* (del autor chiapaneco Alberto Domínguez) ocuparon los primeros lugares del *hit parade* norteamericano –en 1940–, y se convirtieron en las interpretaciones preferidas de grandes orquestas, como las de “Glenn Miller y Artie Shaw, quienes con ritmo de *fox-trot* llevaron a Europa estos boleros inmortales” (Dueñas, 1990: 29). Tan es así que “*Perfidia*, bailada por Ingrid Bergman y Humphrey Bogart en el *Rick’s Café Americain*, puede simbolizar, en una sola imagen, a toda la película *Casablanca* [Michel Curtiz, 1943]” (Bazán Bonfil, 2001: 51).

En efecto, el bolero evolucionó, y después de que el afamado grupo *Los Panchos*, en 1948, lo interpretara como trío, surgió la primera grabación de un bolero ejecutado por mariachis cuando, en 1949, el conjunto de Silvestre Vargas acompañara con la canción *Amorcito corazón* –de Pedro de Urdimalas y Manuel Esperón– a Pedro Infante, en los filmes de Ismael Rodríguez, *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*. La melodía, sin embargo, había sido registrada en 1945, de manera que su composición precede a los exitosos filmes de esta memorable saga-trilogía (2001: 52).

El anterior dato confirma la importancia de la música como valor cinematográfico en el cine de la *Época de oro*: aunque la mencionada composición

no aporta a la trama del filme el hilo dramático que desarrolla su argumento –sino el sentimiento amoroso que define a la pareja de *la Chorreada* (Blanca Estela Pavón) y *Pepe, El Toro* (Pedro Infante)–, es un hecho que la melodía simboliza a la unión material y espiritual entre los personajes y –en esa medida– tiene un peso específico dentro del texto fílmico, anclando en el compromiso de vida que define a estas actuaciones: el *leitmotiv* que mueve toda la trama. De hecho, la pieza –*Amorcito corazón*– se mantuvo “en los dos primeros lugares de popularidad durante más de un año, a partir de julio de 1950” (Dueñas, 1990: 32-33).

De tal manera, es posible inferir que, al escuchar en la radio (o en la incipiente televisión) este tema, el público no solamente oía la melodía, sino que también veía el filme (como sucede hasta el día de hoy). Esta relación intertextual entre la música y el cine no es, por supuesto, privativa de la *Época de oro* del cine mexicano, dado que también puede estar presente al interior cualquier otra producción cinematográfica; sin embargo, su intertextualidad sí resulta una característica prominente del cine mexicano de mediados del siglo pasado.

El bolero –citando la *Fenomenología del bolero*, de Rafael Castillo Zapata– sirve como “elaboración simbólica de la pasión amorosa”; de manera que, quien lo escucha, identifica la peculiaridad de su amor “como si, en efecto, su historia fuera el motivo pasional que se canta”, pues el sujeto confirma y se mira –a sí mismo– como un enamorado en la imagen captada del *Otro*, y se ve a sí mismo, en su propio papel de amante, “respaldado por la trama simbólica que la lengua y la cultura del bolero sancionan” (Castillo Zapata, 1990: 23-24).

De hecho, el bolero sobrevivió al declive del *Cine de oro* mexicano; Bazán cita los filmes del español Pedro Almodóvar, *La ley del deseo* (1987) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), donde aparecen creaciones bolerísticas como *Lo dudo*, de Jesús Chucho Navarro y *Soy infeliz*, del chihuahuense Ventura Romero Armendáriz; también en *La tarea* (1990), filme del mexicano Jaime Humberto Hermosillo, se escuchan composiciones como *Bonita, Momento y Superstición*. Por supuesto, los boleros aparecen por cientos en decenas y centenas de filmes; y canciones como *Bésame mucho*, de Consuelo Velázquez,

forman parte del *soundtrack* en películas rusas, norteamericanas, inglesas y de otras partes del mundo.

La inclusión de este género musical al interior de cada filme no es gratuita: intertextualmente, su aparición marca el momento en el que la referencia al sentimiento amoroso toma forma y remite su contexto a la superficie del argumento narrativo: el cine aloja al bolero y el bolero desencadena sentidos que fortalecen la simbología amorosa de las imágenes fílmicas.

Es interesante reparar en la coincidencia temporal entre la *Época de oro* del cine mexicano (1936-1957) y la *Era Dorada del bolero*, en México (1940-1959) – así llamada por Rodrigo Bazán Bonfil–. Resulta importante anotar que, pasado ya más de medio siglo de su auge, tanto el cine como los boleros continúan presentes en la atención de los “grandes sectores”. Estaciones de radio y televisoras dedican canales exclusivos a su programación; además, sus reproducciones, en formatos legales o “piratas” (como copias formales o ilegales de películas y de canciones), se encuentran a la venta en prácticamente todos los centros comerciales y tianguis del país (y en muchos lugares del extranjero, especialmente en Estados Unidos, España, Centro y Sudamérica).

En efecto, al tipificar, la consciencia tiende a darle cohesión a un argumento que, en ocasiones, se vuelve divergente o disgresivo. La narración mítica –por otro lado– es una producción oral, una expresión estética de la cosmovisión que remite a una verdad sagrada con un contenido profundo, dentro de un relato con un orden lógico y cronológico cuyo asunto se considera verdadero y que enlaza *esto* con lo *otro* y que –al mismo tiempo– lo engarza en el espacio. Así lo señala el oralista y antropólogo italiano, Domenico Scafoglio (2014), para quien, desde su punto de vista, el texto oral es un lugar de paso que se acerca, en su textura y tonalidad, a la narratividad, a lo lírico y a lo metadramático. En este cariz, lo ritual podría equipararse a lo teatral del cine, pues teatro y cine no son excluyentes, sino complementarios, y las canciones populares son el foro en donde se plasman – desde una voz autoral, a veces anónima– aspectos manifiestos de una mexicanidad siempre ligada con la comunidad.

Ciertamente –a decir del también antropólogo Eduardo Miranda–, estas expresiones orales están cargadas de elementos semánticos que no necesariamente son el texto o la palabra, y que pueden estar acompañados de música, aplausos, atavíos, pintura facial y otros elementos que deben considerarse parte de la enunciación o del *performance*. “Desde una canción de cuna hasta un poema chamánico”, estos actos del habla constituyen performances difíciles de captar, “ya que se realizan en un determinado contexto y bajo ciertas características que lo hacen irrepetible”, de manera que si se representan –estas manifestaciones orales en un libro–, “el resultado sería un poco ‘seco’ porque sería como disecar el discurso sonoro y dejarlo ‘sin vida’” (Miranda, 2014, §: 3-7). El cine, visto así –desde un punto de vista “tecnológico”–, es capaz de acercarse a representaciones íntegras al dar una sensación más cercana de las enunciaciones originales y –aunque éstas se realizan en un contexto único e irrepetible– acercarse, así, de una manera más holística a la superficie de una representación única y primaria.

Y es que, las canciones populares de los años treinta y cuarenta pedían a gritos, en sus letras, ser representadas más allá de lo que implica su interpretación propiamente lírica. Yolanda Moreno Rivas cita algunos ejemplos –entre centenares– de melodías que dieron título a películas de la época: *La Valentina*, dirigida por Martín de Lucenay en 1938, con música de Max Urbán y Jorge Negrete en el papel estelar (filme del que posteriormente, en 1966, Rogelio A. González rodara un *remake*, con María Félix y Eulalio González *el Piporro* como protagonistas); *Caminos de ayer*, de Quirico Michelena (1938), con Jorge Negrete interpretando la música de Gonzalo Chalo Curiel; *Un viejo amor* (1938), de Luis Lezama, con composiciones del célebre Alfonso Esparza Oteo; *Perjura*, de Raphael J. Sevilla, también filmada en 1938 y con música del pianista y autor moreliano Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941) –considerado el primer compositor popular de México–; *Adiós mi chaparrita*, de René Cardona, con canciones de Ignacio Fernández Esperón, mejor conocido como *Tata Nacho*. Y la lista podría continuar, prácticamente, de manera interminable.

La relación entre el cine y las canciones resultó híbrida; para Yolanda Moreno, su utilización al interior de las películas era como la de un comodín que “servía en cualquier situación cinematográfica, lo mismo dentro del nacionalismo o regionalismo de exaltación que en películas de inspiración histórica”, hasta llegar – con el bolero– a inaugurar lo que ella llamó “el género bolero-gánster o bolero-cabaretero” con filmes como *Carne de cabaret / Rosa ‘la Terciopelo’* (Alfonso Patiño Gómez, 1939), *Pervertida* (Guillermo Calderón, 1945), *Cortesana* (Alberto Gout, 1947) y *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949); a estos títulos podrían sumarse –como en el caso del género ranchero o campirano– cientos de otros más, que corresponden al cine conocido como de *rumberas*, de *arrabal* o de *cabaret*.

La autora es categórica al señalar que “el bolero y el cine mexicano de los cuarenta estuvieron indefectiblemente ligados” (Moreno Rivas, 1989: 82-83). El impacto de este género –hay que añadir– se dio no solo al interior del país, sino también en el extranjero, especialmente en países hispanohablantes, como son Argentina y España, y en todas las regiones con población hispánica dentro de los Estados Unidos: su popularidad creció de la mano del cine mexicano, y se extendió en cuanto que esta industria penetró a los mercados hispanoamericanos y –en menor medida, pero también con fuerza– al mercado internacional.

El papel de las canciones en el cine mexicano se incrementó aprovechando el prestigio de un compositor, de una canción o de un intérprete de moda; es el caso que destaca al autor michoacano Jesús *Chucho* Monge Ramírez (1909-1964), quien “para el año de 1962 habían escrito canciones para 176 filmes; y de ellos, 76 estaban titulados como la canción-tema de la película” (Moreno Rivas, 1989: 84). Lo cierto es que circunstancias como la característica del moreliano Jesús *Chucho* Monge no resultaban aisladas, sino al contrario:

La labor de Chucho Monge y sus contemporáneos se proyectaría no solo hacia los escenarios y momentos de la vida de los campesinos no solo hacia los salones de concierto de la gran ciudad; en virtud del teatro de revista, de la radio y del cine, en un lapso breve en realidad, las canciones rancheras de nuevo cuño serían

conocidas por los diversos rincones del país y más allá de las fronteras nacionales, gracias a la penetración que tendrían la radiofonía y el cine mexicano en América Latina, en España, y aun en países no hispanohablantes (González, 2013: 28).

El catálogo de autores era muy amplio, pero la lista de sus composiciones y la de las películas, en donde con sus notas aderezaban musicalmente centenares de historias, es verdaderamente interminable; baste citar a una docena de los creadores más prolíficos y celebrados: Manuel Esperón, Tomás Méndez Sosa, José *Pepe* Guizar, María Grever, Pedro de Urdimalas, Gonzalo *Chalo* Curiel, Álvaro Carrillo, Consuelo Velázquez, José Alfredo Jiménez, Roberto Cantoral, Agustín Lara, Refugio *Cuco* Sánchez, Rubén Fuentes. Sorprendentemente componían y trabajaban para el cine, junto con los anteriores, decenas de autores más. Todos estos músicos elaboraron cientos, miles de melodías, muchas de las cuales –aún ahora, más de medio siglo después– sin duda podrían ser tarareadas por la gran mayoría de los mexicanos adultos.

Y no solo creadores de melodías populares trabajaron arduamente en el cine de época, sino también músicos y compositores filarmónicos que glosaban los temas populares y que llenaron, con sus arreglos, los espacios incidentales destinados a la contemplación del paisaje, a las recreaciones escénicas y a los momentos climáticos en cada filme. En esta categoría entran académicos que van desde Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Pablo Moncayo y Blas Galindo, hasta Silvestre Revueltas (quien musicalizara *¡Vámonos con Pancho Villa!* [Fernando de Fuentes, 1935]; *Redes* [Fred Zimmermann, 1936], *La noche de los mayas* [Chano Urueta, 1939] y muchas películas más); Julián Carrillo (*La virgen morena* [1942], del michoacano Gabriel Soria –donde se introdujo por vez primera el microtonalismo [el *sonido 13*] al cine–); Miguel Bernal Jiménez (*Historia de un gran amor* [1942] y *La virgen que forjó una patria* [1943], ambas de Julio Bracho); Rodolfo Halffter (*Los olvidados* [1950], de Luis Buñuel), Leonardo Velázquez (*El brazo fuerte*, de Giovanni Korporaal, rodada en Erongarícuaro, Michoacán,

durante 1958, con fotografía de Walter Reuter y un guion de Juan de la Cabada), y, destacándose especialmente, Raúl Lavista Peimbert (1913-1980).

Raúl Lavista colaboró musicalizando 345 películas de los más sobresalientes directores del cine nacional durante varias generaciones. En filmes clásicos como *Dos monjes* (1934) y *Ahí está el detalle* (1949) de Juan Bustillo Oro; *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* (1941), *Distinto Amanecer* (1943) y *Crepúsculo* (1944), de Julio Bracho; *Bugambilia* (1944), de Emilio Fernández; *Fíjate qué suave* (1947) y *El Hombre sin rostro* (Juan Bustillo Oro, 1950); *¡Esquina bajan!* y *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948); *En la palma de tu mano* (1950), de Roberto Gavaldón; *Abismos de pasión* (1953) y *El río y la muerte* (1955), de Luis Buñuel; *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1956); *El esqueleto de la Sra. Morales*, (Rogelio A. González, 1959) y muchísimas más.

Raúl Lavista fue alumno de Manuel M. Ponce y, de su prolongada y fructífera carrera, se puede afirmar que esta labor musicalizadora –más que un oficio simplemente incidental– terminó por convertirse en su legado más significativo; así lo comenta, en un artículo conmemorativo, el escritor veracruzano Javier García Galeano:

Algunos recuerdos creados por el cine, a pesar de que su evocación pueda suceder como una complicidad entre desconocidos, es remembranza íntima y se transforma incesantemente en la memoria con vaguedades e imprecisiones que representan menos una forma de olvido que uno de los modos naturales de recordación. No solo ciertos filmes han ido conformando sentimentalmente nuestra memoria: la trama puede confundirse como una reminiscencia melancólica y más de una actriz permanece en ella como un amor imposible; varios actores adoptan la apariencia de amigos y enemigos. La música influye en la memoria no solo como un recuerdo, sino como una incitación a recordar. Entre los recuerdos más reconocibles están aquellos hechos música: violinazos intrigantes, melodías que otorgan nombre al melodrama, canciones varias de organito y platillazo

acompañado; la música de muchas de esas películas fue compuesta por Raúl Lavista (Javier García-Galiano, 2013: §: 1-3).

Raúl Lavista –quien a los diez años de edad ofreció un recital interpretando sus propias composiciones al piano– es considerado “el genio musical del cine mexicano”. Su hija, la fotógrafa Paulina Lavista, lo recuerda –en entrevista con Alida Piñón– además de como un significado compositor, como un gran melómano, con una fonoteca de miles y miles de discos en un hogar donde “se privilegiaba la compra de un nuevo acetato con obras de Brahms sobre la despesa semanal” (Piñón, 2013, §: 6-8).

El distinguido artista plástico mexicano Arnaldo Coen recuerda cómo, en compañía de Salvador Elizondo, escuchaban discos de “música de todas las épocas” en casa del maestro Lavista, “con la misma atención que en una sala de conciertos, y como si alguna nueva versión fuera el estreno. Desde Monteverdi, pasando por Bach, Mozart, y Beethoven hasta Revueltas, Varese, Cage...” (Coen, 2006: 60). Elizondo, incluso, escribió un artículo titulado “Música de fondo”, en donde considera que la obra musical de Raúl Lavista “es, entre todos los elementos que se conjugan en la realización de una película, el más conocido, aunque el compositor no fuera reconocido” (Piñón, 2013, §: 9).

La relación entre la música de concierto y el cine ha sido estrecha desde el origen del séptimo arte; inclusive, algunos músicos han sido objeto de películas biográficas. Es el caso de Juventino Rosas, de cuya vida se realizó una primera versión fílmica, bajo la dirección de Miguel Zacarías (1932). Posteriormente, una segunda producción –con el mismo título, *Sobre las olas*– se rodaría en 1950, con Pedro Infante en el papel del músico guanajuatense, e Ismael Rodríguez, como encargado de la dirección.

3- Rumba sicalíptica

Jorge Alberto Cabañas Osorio, al ensayar sobre los procesos de promoción y venta de la cabaretera en el cine mexicano del periodo marcado entre 1931 y 1950, analiza el inicio y el origen de las realizaciones cinematográficas mexicanas y cómo la representación de las cabareteras queda vinculada a los modelos de producción propuestos por Estados Unidos. En este sentido, su trabajo observa los desplazamientos de contenidos artísticos en las películas hacia fórmulas sistematizadas y paradigmáticas de la representación; consecuentemente, “el cuerpo de la mujer es reducido a signos básicos para esquematizar lo mismo actitudes, que movimientos, poses o acciones físicas, así como las estructuras dramáticas de los filmes”. Este proceso de representación deja a la cabaretera, primero, como un croquis de erotismo y seducción y, después, como un objeto o mercancía para su consumo sencillo en el ámbito del desarrollo de la cultura de masas:

En este contexto el cuerpo de la cabaretera queda atrapado en un modo de cosificación femenina. Formas de la representación como consecuencia de la puesta en escena del director para destacar y asignar nuevos significados a las partes del cuerpo. Una construcción fetichista del cuerpo en la imagen cinematográfica, en el cartel publicitario y en la fórmula estereotipada de las historias de cabareteras (Cabañas Osorio, 2012, §: 1).

Comenta José Felipe Coria que durante la década de los treinta, el cine nacional se hallaba “en la búsqueda perpetua de sí mismo, recurriendo a varios géneros pero, sobre todo, al gran estilo del melodrama”, lo cual implicaba estilizar las tramas desde su dramaturgia. Así, la presencia cabaretil en el cine mexicano se conforma a partir del estilo naturalista francés y el del expresionismo alemán, y se materializa “en la obra del ruso emigrado a México Arcady Boytler (1895-1965),

autor de *La mujer del puerto* (1933) y de *Celos* (1935)” donde se combinan con fortuna ambos estilos (Coria, 2006: 54).

Este género del melodrama mexicano, protagonizado por prostitutas, alcahuetes y proxenetas que campean en los cabarets y en las casa de citas, no tiene equivalente en otras cinematografías nacionales; sobre todo, en la medida en que incorpora a su drama “elementos propios de la moralidad católica, como la culpa, el pecado original, la contraposición a la maternidad santificada por el matrimonio y la necesidad de sacrificio como medio de expiación”; así lo señala Maximiliano Maza, para quien estos caracteres femeninos encarnan “una compleja red de arquetipos enraizados en la tradición y las costumbres sociales de México”. Imágenes de este cine se han vuelto inolvidables al punto de alcanzar “proporciones míticas”, como sucede en *La mujer del puerto*, donde “la figura de Andrea Palma apoyada lánguidamente en el quicio de una puerta mientras Lina Boytler [esposa del director de la cinta] canta: ‘*vendo placer a los hombres que vienen del mar*’...” (Maza, *La mujer del puerto*, 1996, §: 3-6). En efecto, para apuntalar el sentido metadramático, el empleo de la música ha jugado, intertextualmente, un papel importantísimo en este tipo de filmes:

Vendo placer
a los hombres que vienen del mar,
y se marchan al amanecer,
para qué yo he de amar.
Puerto, hay en ti
la caricia extranjera y fugaz,
y es mi beso ficción que vendí,
un momento nomás.
Faro de luz que en la noche de amor
forma una cruz con el mismo dolor.

Esta canción es la primera composición para el cine del prolífico autor Manuel Esperón⁴¹ (quien escribiera más de 900 canciones para la pantalla grande) y cuenta con una letra escrita por el vate Ricardo López Méndez.⁴² En ella, se resume la trama del filme y la terrible visión que la protagonista guarda de su propia vida. El argumento, de Antonio Guzmán Aguilera (*Gus Águila*), está inspirado en el cuento *Natacha*, de Leon Tolstoi, y en *Le port*, del francés Guy de Maupassant. La voz cantante, con un color ligero, entonada en tono de Mi Mayor, en el registro entre mezzo y alto, de Lina Boytler (quien también aparece en pantalla), le da un carácter melancólico y nostálgico al filme; primero, cuando aclara el carácter ficticio de los besos que se entregan por dinero, y después, al comparar su dolor, con el sufrimiento de Cristo en la cruz. En este sentido, la frase: “puerto, hay en ti”, establece la metonimia que relaciona *causa-efecto*, pues el hombre ya no es más hombre, sino un lugar de paso y abastecimiento.

El cine de cabaret quizá pudiera interpretarse y contenerse en dos especies de subgéneros; por un lado, estaría el cine de rumberas, en donde el cabaret es el espacio en donde se desenvuelven jóvenes bailarinas de ritmos afrocubanos. En estos filmes, las chicas que danzan (las rumberas) se involucran en historias que

⁴¹ Manuel Esperón González (1911-2011) escribió más de novecientas canciones, muchas de ellas, en coautoría con destacados compositores, como Ernesto Cortázar, Pedro de Urdimalas, Felipe Bermejo, Ricardo López Méndez y muchos más. Desciende, por línea paterna, de afamado compositor oaxaqueño Macedonio Alcalá, su bisabuelo; fue primo hermano de otro importante compositor de la época: Ignacio Fernández Esperón (mejor conocido como *Tata Nacho*). Creó la música de fondo de más de quinientas cintas en las que, además, plasmó 947 canciones. Entre sus obras más famosas están: *Amorcito corazón*, *A la orilla del mar*, *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*, *Cocula*, *Flor de azalea*, *Mi cariñito*, *No volveré*, *Serenata Tapatía*, *Yo soy mexicano*, y muchas más. *Mía*, interpretada por la pareja de protagonistas en *Dos tipos de cuidado*, Jorge Negrete y Pedro Infante (de quienes era su compositor “de cabecera”), representa uno de los momentos climáticos de este histórico filme.

⁴² El yucateco Ricardo López Méndez (1903-1985), mejor conocido como *el Vate*, fue un reconocido locutor, declamador, periodista y poeta. Su obra fue musicalizada por los más importantes autores de la época, como Ricardo Palmerín, Guty Cárdenas, Tata Nacho, Manuel Esperón, Mario Talavera, Gabriel Ruiz Galindo y Agustín Lara. Su obra lírica cumbre, *El Credo* (“México, creo en ti...”), es considerada por Alfonso Reyes, “un poema que en la voz de López Méndez se convierte en la voz de su pueblo y ejerce así su más alta función” (CONACULTA, 2013). Para el cine, realizó los diálogos adicionales del filme *Doña Bárbara* (Tito Davison, 1949), basado en la obra homónima de Luis Fernández Ardavín, y estelarizado por María Félix quien, a partir de este filme, fuera internacionalmente conocida como *La Doña*.

pueden ir desde la comedia al melodrama; se trata, generalmente, de alegres producciones musicales que se enmarcan en argumentos que giran alrededor del baile tropical y de sus canciones, y que se va desarrollando –naturalmente– hacia un final feliz; es el caso, por ejemplo, de *Calabacitas tiernas* (¡Ay, qué bonitas piernas!) (Martínez Solares, 1949).

Por otro lado, existe el cine de arrabal, en donde el cabaret es una especie de pequeño infierno en donde las mujeres (cantantes o bailarinas) son prostitutas y sufren abusos, maltratos y decepciones (a pesar de su belleza y de sus buenos sentimientos); mientras que los hombres –aquellos que asisten a estos antros los que en ellos se desenvuelven– están conscientes del falso paraíso que representan los antros o centros nocturnos en donde, la mayoría de las ocasiones, se cocinan historias truculentas y dramas que devienen tragedias; es el caso de filmes como *Perdida* (Gout, 1950) y *La noche avanza* (Gavaldón, 1952).

Este tipo de argumentos inaugura “una suerte de tragedia a la mexicana concebida en términos temporales muy estrictos”, que detalla con precisión, en tres tiempos muy marcados, historias en donde los personajes primero “viven en un paraíso idílico, luego sufren una caída y [finalmente] logran su posterior redención o bien su definitivo hundimiento, en la pérdida total del alma y del sentido de la existencia” (José Felipe Coria, 2006: 54). Así sucede en muchas películas del Indio Fernández (por ejemplo, en *Flor Silvestre* y *María Candelaria* – ambas de 1943–, así en como *La perla* –1945– y *Pueblerina* –de 1948–) y, paradigmáticamente, en *Las abandonadas* (1944), donde una mujer engañada debe refugiarse en una casa de citas para lograr mantener con bien a su hijo (aún a costa de no volverlo a ver). Una de las melodías que aparecen en esta cinta es *La barca de oro*, de Arcadio Zúñiga y Tejada (1858-1892):

[...] No volverán
mis ojos a mirarte
ni tus oídos
escucharán mi canto.

Voy a aumentar
los mares con mi llanto;
adiós, mujer,
adiós para siempre, adiós.

Sería difícil encontrar, en el repertorio de las canciones mexicanas una más nostálgica y desesperanzada que *La barca de oro*. Y es que con el cine, el medio que suplió a la radio en cuanto toca al entretenimiento y –sobre todo– en lo que implica a la formación sentimental del espectador, el público aprendió –como lo señala acertadamente Carlos Monsiváis– los caminos del nuevo lenguaje de la modernización, el cual desplazó a la vida rural e integró las comunidades a una reciente industrialización de flamante cuño (Monsiváis, 2006: 36-39).

Así, el contraste luminoso de la pantalla con la oscuridad en la sala cinematográfica propició –según Silvia Tuñón– “una relación afectiva del espectador con los personajes representados que encarnaban sus deseos; ofreciéndole a la sociedad un modelo de la moral social aceptada y dominante que, al mismo tiempo dejaba pasar, con sus dobles mensajes, lo considerado indebido” (Tuñón, 1995: 114). Así explica Humberto Domínguez Chávez, en su artículo “Cine mexicano entre 1940-1970,” cómo, en este ambiente de aglomeración urbana:

el gran público haría uso de las tramas cinematográficas para reinventar los ambientes familiares [con] arquetipos y estereotipos de profesionistas, artesanos, tenderos, taberneros, y, por qué no, de cabareteras y prostitutas, lo que permitía a los espectadores reconocerse y ser reconocidos, dentro de tropel urbano de barrios, colonias y vialidades (Domínguez, 2011: §: 1-4)

Así, Jorge Alberto Cabañas Osorio señala doce películas filmadas, entre 1931 y 1937, con el tema de la prostituta mexicana; producciones entre las que se incluyen: *La noche del pecado* (1933), del michoacano nacido en Tajimaroa (hoy

Villa Hidalgo) Miguel Contreras Torres; *Pecados de amor* (1933), de David Kirkland; *Una mujer en venta* (1934), de Chano Urueta, y varias obras más que tocan el tema de la prostitución y la cabaretera mexicana bajo la temática del modelo mercantil en un país en vías de consolidación y desarrollo: “los inicios del cine comercial en México participan y se recrean directamente con la importación masiva de placeres y conductas diversas en torno al cuerpo y la proliferación de una cultura de consumo”.

De tal manera que, en esta cinematografía “de cabaret”, lo artístico y lo mercantil comienzan a fusionarse y participan en la consolidación de un mensaje corporal “dirigido a grandes contingentes de la población [...] mercancías eróticas y seductoras expuestas hacia un público ávido de consumirlas, disfrutarlas y recrearse con ellas” (Cabañas, 2012, §: 2-17).

Así sucede en *La noche avanza* (Gavaldón, 1952), que en palabras de investigador y teórico cinematográfico Lauro Zavala, resulta “un paradigma del llamado *melo-noir*, es decir, del cine negro combinado con un fuerte melodrama”, en donde el protagonista, Marcos Arizmendi, un arrogante pelotari (Pedro Armendáriz –sin bigote–) humilla públicamente a Lucrecia, su admiradora incondicional –una cantante de boleros (protagonizada por Eva Martino)– para luego invitar a subir a su lujoso auto a su antigua amante, Sara (interpretada por Anita Blanch), mientras al mismo tiempo sostiene una íntima relación con una chica de sociedad a la cual embaraza: Rebeca Villarreal (en la actuación de Rebeca Iturbe). Trabajadora y principal espectáculo en un cabaret *afterhours*, Lucrecia interpreta el dolido bolero *Mi último refugio* (producto de la inspiración de Miguel Ángel Pasos):

Mi último refugio pensé que fueras tú,
y fue mi gran fracaso poner mi fe en tu amor.
Y hoy, frente a este fracaso que me hace padecer,
sangrándome la herida me escondo en su dolor.

Porque este corazón, que fue todo de ti,
me pide que no sufra ni llore por su amor
Y el pobre sufre y llora sin un solo consuelo
en esta soledad que es mi último refugio.

Este triste bolero pone de manifiesto la sumisión incondicional de Lucrecia, quien después de haber sido humillada y despreciada por enésima ocasión, le dice a Marcos: “Te busco por todo lo que me haces daño” (frase que repetirá luego). Esta intertextualidad melódica se configura intensamente en forma de un capítulo aparte, “como cuando Rebeca descubre que ha sido engañada por su propio padre”, y en ese momento Lucrecia canta una canción “con un erotismo cargado de fatalismo” (Lauro Zavala, 2013), melodía de la autoría de Sergio de Karlo: *Me vuelves loca*:

Para otros hombres soy de roca,
en cambio, para ti soy toda tuya,
porque tú me has vuelto loca.

Ideológicamente, el filme presenta un universo moral proclive al chantaje y a la doble traición; más aún, las tres mujeres son seducidas y traicionadas por un mismo personaje masculino mientras, al mismo tiempo –en el ámbito varonil– el propio Marcos es traicionado y chantajeado, gracias a su afición a las apuestas y al juego, por otros personajes, también imbuídos de pasión nocturnas y prohibidas: “el *melo-noir* entrelaza ambos espacios (mujeres seducidas y traiciones por dinero) produciendo un nudo de soledad abismal” (Zavala, 2013).

El filme, basado en un argumento de Luis Spota –y adaptado al cine por José Revueltas, Jesús Cárdenas y el propio director del filme, Roberto Gavaldón– se encuentra “más cerca del escepticismo revueltiano que del periodismo policiaco de Luis Spota” (2013). Además, musical y sonoramente (aunque esta realización

cuenta con el apoyo musical –en su *soundtrack*– de Raúl Lavista), no son los boleros cantados los que marcan la importancia del sentido intertextual entre sus letras y el argumento, sino más bien la pieza instrumental de Armando Domínguez, *el Chamaco* (1921-1985): *Sax cantábile*, mambo que interpreta con una enorme prestancia la orquesta de Luis Alcaraz.

Este género, cuyas raíces se originan en el danzón y el son montuno, es cincuenta años más joven que el bolero, y su introducción en el campo sonoro de este filme dota de actualidad y credibilidad una realización verosímil que no adolece de cohesión y coherencia. El hecho de que la película se desarrolle *in-situ*, con escenarios reales como el *Frontón México*, y en las calles céntricas que rodean al *Monumento a la Revolución* (lo mismo que en los cafés cercanos al barrio chino de la calle de Dolores) le proporcionan a esta cinta un carácter activo –lo mismo que a sus personajes–, permitiendo que el espectador se involucre, se relacione y se reconozca en el medio de un ambiente sórdido, pero ficcional y fácticamente real.

D) México, el mundo y la edad dorada

Varios autores se han referido a la llamada *Época de oro* del cine nacional como a una época en la cual la cinematografía mexicana sentó las bases de un cine basado en valores relativos a la nacionalidad y a la identidad de lo mexicano. Para el periodista cultural Sergio Raúl López la identidad del cine nacional “ha reposado en las películas atávicas con un artificial sabor originario, un indigenismo de postal y un sentido urbano modernista más allá del progreso real” (López, 2014: 5). El autor considera que la industria fílmica nacional es resultado de un cine de fórmula y géneros básicos adaptados al imaginario local. En su opinión, este cine generó una tradición “típicamente local: la doble moral de negarlas en público y de disfrutarlas íntima y onanísticamente en la oscuridad de las salas de cine repletas de espectadores encantados...” (2014: 5).

Para Jorge Ayala Blanco, películas como *Allá en el rancho grande* (1935) y *Bajo el cielo de México* (1937) dan pie al surgimiento de un género cinematográfico “cuyas originales convenciones lo hacen genuinamente nacional” (Ayala Blanco; 2014: 7). Efectivamente, gracias a estos filmes llenos de canciones vernáculas y cuadros costumbristas aderezados con un humor simple y alegre, las películas mexicanas alcanzan una gran popularidad a nivel continental. Hasta la fecha, y con una evolución muy limitada, este tipo de realizaciones marcan el género más abundante y al cine mexicano por excelencia:

Para fortuna, pero también para vergüenza nacional, el género cinematográfico mexicano de mayor éxito, así como el más reiterado, repetido y explotado, fue la comedia ranchera, cuya oposición a la épica justiciera obedecía a la creación de una idílica y paradisiaca provincia mexicana en la que se preservaba el sistema de castas, el mandato del macho y la sumisión de los demás, aderezado siempre por sonos de mariachis y rodeado por elementos coloridos tanto como folklóricos de

una identidad más de utilería fílmica que de los usos y costumbres originarios (Ayala Blanco 2014: 6).

En efecto, la comedia ranchera estaba alejada de tratar de abarcar a la realidad mexicana. Su entusiasmo autoadmirativo formó una larga lista de títulos que resumían la necesidad del mexicano de ser fiel a su “patria chica” y leal a la “hermosa provincia mexicana”, pues como reza el título del filme dirigido por Carlos Orellana, en 1944: *Como México no hay dos*. Se trataba de un cine vuelto hacia el pasado; un cine de una intemporalidad atrofiada que añoraba al “paternalismo porfiriano”, dentro de un modelo de vida en las comunidades cerrado al tiempo y al espacio: una vida provinciana idealizada y una imagen ideal reducida a esquema (2014: 7-9).

Para Eduardo de la Vega Alfaro, el género ranchero tiene sus antecedentes en filmes como *El célebre lazador charro mexicano* (1894), de William K. L. Dickson, de la compañía Edison, y en otras películas de la empresa Lumière, como *El amansador y Lazamiento de un caballo*, filmadas en la hacienda de Atequiza, Jalisco.⁴³ Sin embargo, coincide con la mayoría de los estudiosos en que “la imagen fílmica popular del charro mexicano comenzó a difundirse plena y de forma sistemática en la era de la cinematografía con sonido integrado a la imagen” (De la Vega Alfaro, 2014: 12). Apunta, además, que fue la adaptación del cuento *Cruz*, escrito por la hermana del periodista *Gus Águila*, Luz Guzmán de Aguilera de Arellano, y realizada por Fernando de Fuentes, la que salvó de una gran crisis al cine nacional. Se trata, por supuesto, de *Allá en el Rancho Grande*.

⁴³ Emilio García Riera comenta, por cierto, en el prólogo a la primera edición de *El cine mudo en Guadalajara* (Guillermo Vaidovits, 1989) cómo supuso que *El célebre lazador...* (película conocida en inglés como *Vincente Ore Passo, Champion Lasso Thrower* -en referencia al seudónimo de su protagonista, el charro mexicano Vicente Oropeza-) había sido filmada en Guadalajara. Lo cierto es que esta legendaria “vista” se rodó en los Estados Unidos, dentro del *Black Maria Studio*, en West Orange, New Jersey, el seis de octubre de 1894 (VAIDOVITS, Guillermo, 1989: 13).

De esta manera *Tito* Guízar se convertiría en el estereotipo del charro cantor: un hombre caballeroso, amable, simpático, valiente, galante, conocedor del campo y, además, bien entonado para cantar. Su figura se repetiría decenas de veces en las interpretaciones de actores que van desde Pedro Infante y Jorge Negrete, hasta Vicente Fernández y Valentín Trujillo, pasando por Luis Aguilar, Antonio Badú, Antonio Aguilar, Francisco *Charro* Avitia, Miguel Aceves Mejía, Manuel López Ochoa, Javier Solís, José Alfredo Jiménez, Cuco Sánchez, Cornelio Reyna y muchísimos más. Se trata de un estereotipo ligado a las variantes del nacionalismo músico-visual:

La construcción de la más emblemática de las figuras que caracterizan al cine industrial mexicano, la del charro cantor, no eclosionó hasta la llegada de los sistemas de sonido sincrónicos, que permitieron escuchar las interpretaciones de tenores y barítonos enfundados en lujosos trajes con botonadura de plata y amplios sombreros bordados que lograron una amplia aceptación del público tanto mexicano como internacional durante al menos tres décadas (De la Vega Alfaro, 2014: 11).

El cine mexicano de la edad de oro, con su nacionalismo, sus personajes estereotipados y su localismo costumbrista, tuvo un impacto internacional que repercutió allende las fronteras, en el viejo continente y en los países anglosajones de Norteamérica, pero, sobre todo, en los países y regiones de habla hispana, incluido Estados Unidos. Lo mismo puede decirse del gran interés que despertaron, aun fuera del país, los actores, cineastas, temas y personajes característicos de la cinematografía mexicana. Maricruz Castro Ricalde, experta en la materia, considera que entre 1936 y 1957 “se constata la influencia de este cine en la conformación de la identidad cultural de los mexicanos y su proyección internacional” (Castro, 2014: 9).

En efecto, a partir de una investigación documental en publicaciones periódicas de Argentina, Colombia, Chile, Estados Unidos, Honduras, México, Nicaragua y Venezuela, la estudiosa demuestra el enorme interés que el cine mexicano produjo en los espectadores hispanoamericanos. De ahí el sentimiento de familiaridad que experimenta el mexicano al visitar países donde, en una cuota diaria, es posible “tomar tequila, escuchar mariachi, ir a restaurantes de comida mexicana o poder solicitar, en sitios no especializados, guacamole o salsa picante” (2014: 10). La significativa presencia de la cultura mexicana en toda la América latina, España, y en decenas de ciudades de los Estados Unidos, está apuntalada por una iconografía básica: sombreros charros, imágenes de la virgen de Guadalupe y música ranchera.

Aunque la globalización suele construir flujos de patrones culturales en términos binarios, en cuanto al *Cine de oro* mexicano, no existió tal reciprocidad: “La industria fílmica azteca se convirtió en una de las más prolíficas del mundo y ejerció una influencia decisiva en la construcción de una cultura y una identidad nacional para los mexicanos” (2014: 10). Una comunidad nacional sustentada en un imaginario que representa no solo al mexicano, sino a su propio proyecto de nacionalidad a partir de sus símbolos, de su geografía y su historia; esto es: a partir de su propia *mexicanidad* configurada ya como identidad. Por lo anterior, Carlos Monsiváis afirma que fue del cine de donde el público plagió situaciones, personajes y emociones que trasladó hasta su vida cotidiana (Monsiváis, 1995: 117-127). Y Aurelio de los Reyes llega más allá, al afirmar que el cine mexicano representa un fenómeno de identidad latinoamericana (Reyes, 1987: 182).

En aquella época, fueron las producciones cinematográficas mexicanas aquellas con las cuáles se identificó la mayoría del público hispanoamericano; su consumo y su recepción fueron un fenómeno particularísimo; sobre todo, en la medida en que, aunque la industria hollywoodense era la predominante, sus representaciones (además de estar habladas en idioma inglés) se alejaban de la cotidianidad del día con día latinoamericano; la sensibilidad propia del hispano

hablante hallaba muy lejanas las imágenes, las figuras y los temas “gringos” propios del cine estadounidense.

Por otro lado, en toda la franja fronteriza entre los Estados Unidos y México, al igual que en las grandes ciudades del interior norteamericanas (Chicago, Los Ángeles, Nueva York) “los inmigrantes suspiraban con nostalgia y alimentaban sus fantasías de regresar a su suelo natal gracias a estas películas (...) lo mexicano comenzó así, a formar parte del panorama cultural de Los Ángeles [y] Nueva York” (Castro, 2014). Efectivamente; hay que recordar, además, que algunas de las salas cinematográficas más grandes y mejor acondicionadas proyectaban frecuentemente estrenos de filmes mexicanos, y se encontraban en la mayoría de los puntos fronterizos, en ciudades como San Diego, Nogales, El Paso, Eagle Pass, Laredo y Brownsville.

Tal es así que actores, directores, técnicos y manuales tanto hispanos, como centro y sudamericanos, al buscar mercados laborales, veían como la única opción viable a México, país que, al ser el productor cinematográfico más grande de Latinoamérica, “atraía a intérpretes, realizadores y técnicos de los lugares más diversos” (Castro, 2014: 11). Así lo consigna Maricruz Castro, cuando hace el recuento de decenas y decenas de artistas, empresarios, técnicos y realizadores que levantaron proyectos conjuntos o individuales en el país que se erigía como una verdadera meca alternativa de Hollywood:

Un lugar común es la certeza de que México era el único capaz de enfrentar el poder de Hollywood en los mercados de habla hispana (...) Esto provocó el orgullo de que un país latinoamericano fuera capaz de producir películas de calidad, que atrajera multitudes y que tuviera un impacto real en todo el hemisferio (...) Se celebraba que triunfaran historias habladas en nuestro idioma, pero se deploraba que la industria cinematográfica mexicana funcionara como un imperio, al estilo de Hollywood (2014: 12).

Y es que, efectivamente, México, promovió sus costumbres, su cultura, sus paisajes “y su estatus como líder en tecnología y como el país más moderno de Latinoamérica, al tiempo que estableció tonos y estilos, la naturaleza de los repertorios y una estética a los cuales se acostumbraron las audiencias” (2014: 19). En efecto, la cinematografía mexicana se impuso no solo en Latinoamérica, sino que se integró, también, a buena parte del mundo occidental. No podría explicarse de otra manera su coincidencia con el neorrealismo italiano (en el sentido de la refracción de historias sencillas, con reflejos de la cotidianidad y contenidos sociales, filmando muchas veces a cielo abierto) y su prefiguración de movimientos como el de la *Nouvelle Vague* o nueva ola francesa (por el peso de sus directores y cierta libertad en los diálogos) donde, como afirmaba el director, novelista y crítico cinematográfico francés, Alexandre Astruc, en la medida en que un escritor escribe con una pluma o un bolígrafo, un realizador cinematográfico debía escribir con la cámara usando como tinta a la realidad.

En el México de la *Época de oro*, el público espectador, de pronto, *vivía* las películas dentro y fuera de la pantalla y, al hacerlo, se identificaba con sus actrices y actores preferidos, con aquellas sofisticadas estrellas y su glamuroso, elegante y sofisticado modo de vida. Por otro lado, aun antes de la aparición formal de los *paparazzis*,⁴⁴ la prensa colmaba las apariciones, en las inauguraciones y presentaciones, a donde acudían celebridades como Dolores del Río, María Félix, Jorge Negrete, Pedro Infante o el famosísimo *Trío Los Panchos*. En ese punto, y ante las producciones hollywoodenses, el cine mexicano de la *Época de oro* pasó, dentro de Latinoamérica, a convertirse en “nuestro cine”:

En muchos aspectos, el cine mexicano fue “nuestro cine”, como Latinoamérica fue “nuestra América”. Para los mexicanos, Centro y Sudamérica eran más que “los hermanos del sur”, eran “una continuación de nosotros”. Los procesos de

⁴⁴ *Paparazzi* -en plural- o *paparazzo* -en singular- es el sustantivo que, en italiano, se les da a los fotógrafos que zumban como mosquitos frente a las celebridades. El nombre es debido al personaje Paparazzo, del célebre filme *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini

identificación que se pusieron en marcha posibilitaron que se prefirieran las películas con los actores mexicanos favoritos... (Castro, 2014: 14).

El presidente Miguel Alemán (1946-1952) y su sucesor, el presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), en un intento vano por asegurar un país estable que atrajera a la inversión extranjera, decidieron tomar las riendas de los movimientos laborales impulsando al sindicalismo “charro”.⁴⁵ La verticalidad de los mismos y su poca movilidad, hicieron casi imposible que se renovaran los cuadros de actores, directores, técnicos y escritores cinematográficos. La llegada de la televisión también influyó fuertemente en la decadencia del cine nacional, pues el público ya no tenía que ir a las salas de cine para poder disfrutar de la presencia virtual de sus artistas favoritos. Las producciones se abarataron, cayendo en presupuestos ridículos para ser filmados al vapor; mientras, el gobierno comenzó a intervenir en la industria, cada día más y más, al punto en que, durante el gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964), el Estado compró todas las salas de exhibición.

Los principales estudios cinematográficos –Azteca, Clasa Films y Tepeyac– habían desaparecido para 1958 y ese mismo año, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, decidió dejar de entregar el prestigiado *Premio Ariel*, a lo mejor del cine nacional. La *Época de oro* llegaba a su fin.

⁴⁵ El sindicalista Jesús Díaz de León, apodado *El Charro*, por su afición al llamado “deporte nacional”, al jaripeo y a los caballos, se alió, desde principios de los años cincuenta, con los intereses gubernamentales para imponer, por la fuerza, a sus allegados a la cabeza de diversos sindicatos contrarios a los “independientes”. De ahí que se le llame “líderes charros” a los espurios o malversados.

CONCLUSIONES

La *Época de oro*: el (a)dorado cine mexicano y su identidad discursiva

Si todo tiempo pasado fue mejor, lo mejor del pasado, en el México de mediados del siglo anterior, fue la *Época de oro* de su cine. El presente –hablando en términos generales– no resulta demasiado halagüeño ni mucho menos. Cuando la población mexicana se encuentra, desde hace centurias, agraviada por males endémicos y en la búsqueda de su sobrevivencia, en otras partes del mundo –incluso en países menos favorecidos por la naturaleza– sus habitantes han encontrado ya un estado de bienestar generalizado. Las imágenes del *Cine de oro* de finales de los años treinta, de los cuarenta y de principios de los años cincuenta, llenas de esperanza, de fe, de fortaleza y de valores morales llenos de convicción y enfocadas hacia la consecución de un futuro prominente y anhelado, quedaron grabadas en la memoria popular como las de un mundo deseable, posible y asequible.

El cine mexicano de la *Época de oro* mantiene un innegable atractivo para el público mexicano;⁴⁶ de hecho, sus personajes, ideas, representaciones, figuraciones, música e historias temáticas, han alimentado al imaginario popular

⁴⁶ Las películas mexicanas de la *Época de oro* se exhiben constantemente, en México, tanto en canales televisivos abiertos como en cadenas de cable por paga. Sus copias se consiguen tanto en el mercado legal como en grabaciones “piratas” a lo largo y ancho de la República Mexicana y del sur de Estados Unidos. En la *Internet* también es posible hallar cientos de películas completas (no solamente las más representativas) de este período. Se han escrito y se siguen redactando innumerables artículos, monografías, biografías y libros, en general, sobre el tema e, incluso, se han filmado películas para recordar a algunas de sus figuras más prominentes, como por ejemplo, entre muchas otras: *Pero sigo siendo el rey* (René Cardona Jr., 1988), sobre la vida del compositor y actor José Alfredo Jiménez; *Mirolava* (Alejandro Pelayo, 1993), acerca de la trágica muerte de la actriz homónima, Mirolava Stren, quien arribó a México en 1940, aún adolescente, a los catorce años, desde su natal Checoslovaquia; y, más recientemente, *Cantinflas* (Sebastián del Amo, 2014), una historia sobre el afamado mimo Mario Moreno, *Cantinflas*.

mexicano durante diversas generaciones de jóvenes y adultos, a través de varias décadas. Se trata de un tema atractivo, tanto para el público en general como para los cenéfilos y los filósofos de lo mexicano, pues en el cine nacional de aquella época se ven integrados numerosos discursos acerca de la Identidad –que es un concepto central de las Ciencias Sociales–, así como un número significativo de discursos sobre la Cultura –que es el concepto central de las Humanidades–.

A lo largo de los anteriores capítulos se ha intentado equilibrar los distintos criterios de jerarquización para que, en su momento, a cada una de las películas integradas le correspondan conceptos específicos, tomando en cuenta que las aproximaciones propuestas se tratan de indicadores que matizan los conceptos discursivos e identitarios, mediante una alternancia en donde se dialoga con el canon académico (ya mediante referentes históricos, ya mediante referentes teóricos) y secciones en donde se propone una lectura original, tanto de los filmes en cuestión como de la cinematografía específica de la *Época de oro*.

La literatura es ideología y, en ella, la voz narrativa acusa dos caminos: puede ser la conciencia que habla, la voz que dice: la *oralidad*; o puede, también, ser la voz que narra y que acude, en su apoyo, a la grafía: la voz que se ve que *dice*. Dependiendo de cada postura, la voz asumida en el texto cinematográfico puede ser multimodal o pluricodicial; y, en esta cinematograficidad convergen, entonces, multitudes icónicas, lingüísticas, narrativas y musicales que no se agotan en el estudio de la anécdota, pues todo texto se produce en una circunstancia histórica determinada. En la época dorada del cine nacional su mexicanidad cumple una función social y, a la vez, es receptáculo de sus disquisiciones y proyección, también, de sus significados.

Por otro lado, es claro que la función de las melodías, las canciones y las bandas sonoras (o *soundtracks*) que aparecen en esta cinematografía no es solamente la de un acompañamiento musical, sino que la propia música refuerza a los personajes, a los contenidos y a la trama argumental, proporcionando tanto indicios como texturas que apuntalan a la noción del discurso cinematográfico: las canciones soportan y sirven como un contrafuerte a la zona de conflicto que

plantea el tejido narrativo, estableciendo una relación actancial y actoral que repara y socializa al texto de recepción, instaurando y erigiendo un engarce entre la propia musicalidad y la película en que habita.

La música en el cine mexicano de la época dorada no es una realización melódica o lingüística, sino fílmica, y ella se realiza ante otras posibilidades que se dan en cada producción. La importancia de su actualización sobre el soporte plástico en las cintas de bromuros y haluros de plata se da, intertextualmente, en la reelaboración y modulación de sus propios temas armónicos a todo lo largo del filme; y de la misma manera, paratextualmente, a lo largo de todos sus créditos, tanto en los de entrada como en los de salida. Y muchas veces, también, en las canciones que se modifican para las necesidades específicas de cada realización.

Resulta pertinente emplear diversas categorías específicas y distintos tipos de análisis del discurso para el estudio del cine mexicano de la *Época de oro*, en pos de enfatizar la diversidad genérica de un período con tanta y tan importante producción fílmica. Se trata de enfatizar la naturaleza multimodal del cine como una manifestación cultural constituida, simultáneamente, por distintos tipos de registros, y corresponder, al mismo tiempo, con los puntos de vista de los estudios que se realizan dentro de distintos contextos académicos: Teoría del Cine (analistas en Europa y en Estados Unidos de Norteamérica); Historia del Cine (historiadores de México y de otras latitudes); Semiótica del Cine (analistas mexicanos), y Estudios Culturales (mexicanistas en U.S.A.).

Es válido, pues, formular preguntas en donde se señale la naturaleza, simultáneamente utópica y realista, representacional y construida, del cine de la *Época de oro*, para facilitar la elaboración de diversas interpretaciones que realcen el análisis de las funciones discursivas, literarias y musicales, que dan pie a la elaboración de interpretaciones en los términos normativos textuales de cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad, todo dentro del cine mexicano de época.

Se ha tratado, a lo largo del trabajo analítico, de cumplir con el objetivo de los estudios latinoamericanos, consistente con lograr un equilibrio entre la dimensión textual y su dimensión contextual para reconocer entonces y precisamente, la presencia de diversos tipos de relaciones intertextuales. De ahí la importancia de enmarcar al estudio del cine mexicano en el terreno interdisciplinario de los estudios culturales, prácticamente inexistentes en el país. En México ha dominado el estudio historicista, contextual y sociológico del cine mexicano, opuesto al énfasis de su papel como fundador de la identidad nacional. De este modo, ha quedado de lado el estudio de su especificidad discursiva, y el de los recursos formales y estructurales que producen un efecto estético e ideológico en los espectadores.

A través de las anteriores páginas se ha intentado ofrecer un panorama de los temas, los personajes y las salas cinematográficas a donde el público acudía a mirar “sus películas”: discursos cinematográficos plenos de mexicanidad, con sus sagas, sus trilogías y sus géneros mexicanizados. Hemos discurrido entre la literaturidad y la cinematograficidad, y recorrido el imaginario intersubjetivo de algunos de sus autores protagónicos. Hemos sido testigos de su ficcionalidad, de su intertextualidad y su economía, de sus textos, sus parodias y su ironía, y de la retórica estilística de una surrealidad autóctona. Reparamos en sus valores posmodernos, en la verosimilitud de sus diálogos y en la cohesión y coherencia de sus argumentos; revisamos sus personajes, enmarcados en prototipos y estereotipos, así como la multimodalidad en la factura de sus producciones; tocamos, también, algo de su música, de sus bailes y de la importancia en estas realizaciones fílmicas al extenderse extrafronteras. La estética del cine mexicano de la *Época de oro*, sin embargo, está presente en la producción cinematográfica de la segunda década del siglo XXI (cuando, por fin, luego de más de medio siglo, ha alcanzado el mismo número de realizaciones por año), e intenta –quizá sin tener una noción programática de su particular esfuerzo– establecerse en una segunda época dorada, fruto de su propio embrión y de la originalidad y productiva de las creaciones que le antecedieron dentro de la cinematografía nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR CAMÍN, Héctor, 2009. "México 2010: de la Revolución a la democracia", en *Nexos en línea*, del primero de septiembre del 2010.
- ALCORIZA, Luis, 1994. "Esplendor de la imagen", en *Revisión del cine mexicano. Artes de México*, núm. 10, Nueva Época, invierno de 1990, pp. 32.
- ALFARO, Francisco y Alejandro OCHOA, 1997. *Espacios distantes... aún vivos: Las salas cinematográficas de la ciudad de México*. México: UAM-X.
- ALGARABÍA, 2015. "El origen del mariachi". [Accesado el 18 de febrero de 2015]. Disponible en: <http://algarabia.com/de-donde-viene/el-origen-del-mariachi/>
- ALMENDROS, Héctor, 1990. *Reflexiones de un cinematógrafo*. México: UNAM-CUEC.
- ALTHUSSER, Louis, 1969. *Ideología y aparatos ideológicos de estado: Freud y Lacan*. Revista *La Pensée*, enero-abril 1969, en *Theoría - Proyecto Crítico de Ciencias Sociales - Universidad Complutense de Madrid*. [Accesado el 1 de julio de 2013]. Disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/e_books/althusser/
- ÁLVAREZ COVARRUBIAS, Ana Eloísa, 2012. *El Cine Mexicano*. Presentación en PowerPoint. [Accesado el 7 de julio de 2014]. Disponible en: <http://es.slideshare.net/javierepreciadoa/el-cine-mexicano-15269275>
- ALONSO, Guadalupe, 2013. "Entrevista con Enrique Serna. La mala educación sentimental", en la *Revista de la Universidad*; nueva época, núm. 115, septiembre 2013. México: UNAM.
- AMARAL, A. Jorge, 2013a. "Aproximación a lo naco", en *Letra Franca*, núm. 18, septiembre de 2013, pp. 30-32. Morelia, México.

_____, 2013b. "México, ¿aún surrealista", en *Letra Franca*, núm. 21, diciembre de 2013, pp. 27-28. Morelia, México.

AMENOFIS, 2011. "Allá en el Rancho Grande", *Foro de Memoria Histórica de la División Azul*. memoriablau.es [Accesado el 2 de mayo de 2014] Disponible en línea: <http://memoriablau.foros.ws/t6361/alla-en-el-rancho-grande/>

ARISTÓTELES, 1948. *El Arte poética* (Goya y Muniain, José, trad.). Buenos Aires: Espasa-Calpe.

ARAUJO, NARA y Teresa DELGADO, 2010 (selección y apuntes introductorios). *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México: Anthropos-UAM.

ARREDONDO, Inés, 2001. *Palabra de mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicano (1988-1994)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert-UAA.

AYALA BLANCO, Jorge, 1981. *Falaces fenómenos fílmicos*. México: UAM.

_____, 2014. "Vergozosamente el cine mexicano por excelencia", en *Cine Toma, Revista Mexicana de Cinematografía*. México, año 6, núm. 36, septiembre-octubre de 2014.

BAJTÍN, Mijaíl, 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

_____, 2000. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus.

BALLY, Gustav, 1980. *El juego como expresión de la libertad*. México: FCE.

BARJAU, Luis, 1997. "Introducción" en Aceves, Manuel, *El mexicano, alquimia y mito de una raza*. Mexico: Distribuciones Fontamara.

BARTHES, Roland, 1972. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

_____, 1974. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

- _____, 1981. *El grado cero de la escritura (seguido de nuevos ensayos críticos)*. México: Siglo XXI editores.
- _____, 1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica.
- _____, 1996. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. México: Ediciones Coyoacán.
- _____, 2010. “La muerte del autor”, en Nara Araujo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios) *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México: Anthropos - UAM, 221-224 pp.
- BARTRA, Roger, 1983. *Breve diccionario de sociología marxista*. México: Editorial Grijalbo.
- _____, 2002. *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés.
- _____, 2005. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Random House Mondadori.
- _____, 2013. “Entrevista a Roger Bartra”, en *SDP Noticias*, del 21 de julio de 2013. [Accesado el 1 de julio de 2013]. Disponible en:
<http://reformas.sdpnoticias.com/reforma-energetica/2013/07/21/entrevista-a-roger-bartra-el-prd-a-pesar-del-griterio-de-los-masiosares-de-izquierda-debe-apoyar-la-reforma-energetica>
- BATIS, Huberto, 1994. “Ya viene el beso”, en *Revisión del cine mexicano. Artes de México*, núm. 10, Nueva Época, invierno de 1990, pp. 26-32.
- BERNSTEIN, Steven, 1993. *Técnicas de Producción Cinematográfica*. México: Editorial LIMUSA-Grupo Noriega Editores.

- BEUGRANDE, Robert de, 2000. "La saga del análisis del discurso", en Teun van Dijk, *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- BEAUGRANDE, Robert Alain y Wolfgang Ulrich DRESSLER, 1997. *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Editorial Ariel.
- BERGER, Peter L., y Thomas LUCKMANN, 2006. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrutu.
- BENEVISTE, ÉMILE, 1999. *Problemas de Lingüística General II*. México: FCE.
- BERKO GLEASON, J. y BERSTEIN R., 1999. *Psicolingüística*. Madrid: McGrawHill.
- BLANCARTE, Roberto (comp.), 1994. *Cultura e identidad nacional*. México: FCE-CONACULTA.
- BLAKEMORE, Diane, 1992. "La organización del discurso", en Frederick J. NEUMEYER (comp.) *Panorama de la lingüística moderna IV. El lenguaje: contexto sociocultural*. Madrid: Visor.
- BONFIL, Guillermo, 1987. *México profundo*. México: CIESAS-SEP, p. 172.
- BOURDIEU, Pierre, 2006. "Sobre el poder simbólico", en Pierre BOURDIEU, *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- CALSAMIGLIA BLANCOFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo, 1999. *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel.
- CABALLERO RAMÍREZ, Bárbara Anialks, 2013. El cine y la literatura, una relación de intertextualidad. [Accesado el 2 de mayo de 2014] Disponible en línea: <http://www.monografias.com/trabajos98/cine-y-literatura-relacion-intertextualidad/cine-y-literatura-relacion-intertextualidad.shtml>
- CABALLERO, Rufo, 2000. *Rumores del cómplice: cinco maneras de ser crítico de cine*. La Habana: Editorial Letras cubanas, p. 74.

- CABAÑAS OSORIO, Jorge Alberto, 2012. "La cabaretera del cine mexicano en los procesos de promoción y venta 1931-1950", en *Amerika. Mémoires, identités, territoires*. [Accesado el 2 de julio de 2014] Disponible en línea: <http://amerika.revues.org/3558>
- CAREAGA, Gabriel, 1977. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México: Joaquín Mortiz.
- CASADO VELARDE, Manuel, 1999. "Lingüística y gramática del texto: su articulación interdisciplinar", en *Revista de Filología Hispánica: gramática del texto y lingüística del texto*. Núm. 16.
- CASAS, Armando, A. CONSTANTE y L. FLORES FARFÁN (coord.), 2010. *Los (con) fines del arte. Reflexiones desde el cine, el psicoanálisis y la filosofía*. México: UNAM.
- CASTRO RICALDE, Maricruz, 2014. "El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional", en *La Colmena* 82, abril-junio de 2014.
- CASTRO RICALDE, Maricruz y Robert MCKEE IRWIN, 2011. El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada. México: UNAM.
- CATELLI, Nora, 2005. "Literatura y literaturiedad", en Llovet, Jordi, et al. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 31-74 pp.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael, 1990. *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila–Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- CIVALDINI RICCI, Paola Vanessa, 2010. "¿Es importante que en el mundo existan los nacionalismos?", en *El Universal*, del 19 de junio del 2010.
- CLAVIGERO, Francisco Xavier, 2002. *La cultura de los mexicanos*, México: Editorial Joaquín Mortiz.
- _____, 2009. *Carácter y costumbres de los mexicanos*, México: UNAM.

- COEN, Arnaldo, 2006. "La memoria y el olvido". *Revista Casa del Tiempo* 86 (marzo de 2006): pp. 60-63 México: UAM.
- CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y EL ARTE (CONACULTA), 2013. Rendirán homenaje a Ricardo López Méndez, *El Vate*. [Accesado el 2 de julio de 2014] Disponible en línea: http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=25444&sec=estados#.U8maC7cg_IU
- CONTRERAS, Isabel y Anna Dolores GARCÍA (comp.), 2009. *Escritos sobre oralidad*. México: UIA.
- CORIA, José Felipe, 2006. *Taller de cinefilia*. México: Paidós.
- CREMOUX, Raúl y Alfonso MILLÁN, 1975. *La publicidad os hará libres*. México: FCE.
- CUMMING, Susana y Tsuyoshi ONO, 2000. "El discurso y la gramática", en Van Dijk, Teun A., 2000. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- CHAVES, Fernando, 2013. "Pueblerina", en *Notas de cine*, del 28 de febrero de 2013. [Accesado el 29 de diciembre de 2013]. Disponible en: <http://cinediariofernandochaves.blogspot.mx/2013/02/pueblerina-1948.html>
- CHOMSKY, Noam, 1979. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid: Aguilar.
- CHUMACERO, Alí, 1991. *Poesía reunida*. México: CONACULTA.
- DA JANDRA, Leonardo, 1994. *Presentáneos, pretéritos y póstreros*. México: Joaquín Mortiz.
- _____, 2005. *La hispanidad, fiesta y rito. Una defensa de Nuestra identidad en el contexto global*, México: Random House Mondadori.
- DELEUZE, Gilles, 1985. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós, Barcelona.

- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo, 2014. "El estereotipo de los charros cantores", en *Cine Toma, Revista Mexicana de Cinematografía*. México, año 6, núm. 36, septiembre-octubre de 2014.
- DEL MORAL GONZÁLEZ, Fernando, 1997. "El corrido en el cine mexicano". En *Más allá del corrido. Memorias del I Congreso Internacional del Corrido*. Monterrey: UANL / Consejo Cultural de Nuevo León, A.C., p. 81-83.
- DE MAULEÓN, Héctor, 2013. "La sala chica", en *El Universal*, 22 de abril de 2013. [Accesado el 22 de junio de 2013]. Disponible en: <http://m.eluniversal.com.mx/notas/articulistas/2013/04/64144.html>
- DICCIONARIO DE ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS, MCKEE, Robert Irwin y Mónica SZURMUK (Coords.). 2013. México: Siglo XXI editores–Instituto Mora.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA. 22^{da}. Edición. [Accesado el día 2 de junio del 2011]. Disponible en línea: <http://lema.rae.es/drae/>
- DOMÍNGUEZ CHÁVEZ, Humberto, 2011. *Cine mexicano entre 1940 y 1970*. [Accesado el 2 de junio de 2014] Disponible en línea: <http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HM2-3CultPortal/Cine1940.pdf>
- DOTRAS, Ana, M., 1994. *La Novela Española de Metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar.
- DUCOT, Oswald y Tzvetan Todorov, 1976. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DUEÑAS ESCALANTE, Pablo H., 1990. *Historia documental del bolero mexicano*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos.
- EAGLETON, Terry, 2009. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.

_____, 2010. "Hacia una ciencia del texto", en Nara Araujo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios) *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México: Anthropos-UAM, 257-260 pp.

ERLICH, Victor, 1974. *El formalismo ruso*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

ESCALANTE, Fernando, 1992. *Ciudadanos imaginarios. Memorial de los afanes y desventuras de la virtud y apología del vicio triunfante en la República mexicana: tratado de moral pública*. México: El Colegio de México.

ESCANDELL, María Victoria, 2010. *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Ariel Lingüística.

ESPINASA, José María, 1994. "Olvidar el cine", en *Revisión del cine mexicano*. *Artes de México*, núm. 10, Nueva Época, invierno de 1990, pp. 51-53.

ESQUEMBRE, María Asunción, 2009. *Juan Villoro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Accesado el 22 de diciembre de 2013]. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_villoro/autor_biografia/

FERNÁNDEZ, Manuel, 2009. "La representación del 'otro' en situación de discurso monolocutivo público", en *El 'tercero': fondo y figura de las personas del discurso*, MONTES, Rosa Graciela y Patrick CHARAUDEAU (coords.). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

FERNÁNDEZ VIOLANTE, Marcela, 1987. "La otra cara de la historia del cine", en *La mujer en los medios audiovisuales. Memoria del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UNAM.

- FIGUEROA, Adrián, 2013. "Blanco, el complejo poema de Octavio Paz, aparecerá en formato para iPad, con herramientas para leer y escuchar sus distintas versiones", en *La Crónica*, del 11 de febrero del 2013. [Accesado el 22 de diciembre de 2013]. Disponible en:
<http://www.cronica.com.mx/notas/2012/618965.html>
- FIGUEROA, Gabriel, 1994. "Un pueblo despojado de color". *Revisión del cine mexicano. Artes de México* 10 (Nueva Época, invierno de 1990): 48.
- FLORES D' ARCAIS, Giovanni B., 1992. "La percepción del lenguaje". En Newmeyer F.J. (comp.). *Panorama de la Lingüística Moderna*. Cambridge University Press, vol. III.
- FOUCAULT, Michel, 1979. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI editores.
- _____, 1982. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI editores.
- _____, 2009a. *Historia de la sexualidad. 1: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI editores.
- _____, 2009b. *El orden del discurso*. México: Tusquets editores.
- _____, 2010. "Qué es un autor", en Nara Araujo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios) *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México: Anthropos -UAM, 227-240 pp.
- GADZAR, Gerald, 1979. *Pragmatics: implicature, presupposition and logical form*. Nueva York: Academic Press.
- GARCÍA-GALIANO Javier, 2013. "La sombra del músico", en *El Universal.mx*, 18 de octubre de 2013. [Accesado el 7 de julio de 2014]. Disponible en:
<http://m.eluniversal.com.mx/notas/articulistas/2013/10/67005.html>

GARCÍA, Gustavo, 1994a. "De las conquistas estéticas del cine mexicano", en *Revisión del cine mexicano. Artes de México*, núm. 10, Nueva Época, invierno de 1990, pp. 54.

_____, 1994b. *No me parezco a nadie: La vida de Pedro Infante*. México: Editorial Clío.

GARCÍA RIERA, Emilio, 1974. *El cine y su público*. México: FCE.

_____, 1986. *Historia del cine mexicano*. México: SEP.

_____, 1987. *Emilio Fernández: 1904-1986*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, p. 141.

_____, 1994. "Mi año favorito: 1933". *Revisión del cine mexicano. Artes de México* 10 (Nueva Época, invierno de 1990): 42.

GARRIDO MEDINA, Joaquín, 1999. "Sobre el texto como unidad lingüística", en *Elementos de análisis lingüístico*. Madrid: Fundamentos.

GARRIDO, Miguel Ángel, 1996. "Texto: consistencia del código lingüístico y dimensión social. Rasgos de Yuri Lotman", en: *Philologica: Homenaje al profesor Ricardo Senabre*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.

GARZA SALDÍVAR, Sergio, 2004. "Una identidad perdida", en *El Siglo de Torreón*. Comarca Lagunera: 14 de septiembre de 2004.

GENETTE, Gerard, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

_____, 2001. *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores.

_____, 2004. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE.

_____, 2006. "Fronteras del relato", en *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán.

- _____, 2010. "Estructuralismo y crítica literaria", en Nara Araujo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México: Anthropos -UAM, 139-153 pp.
- GERZSO, Gunther, 1994. "Una capilla convertida en cabaret", en *Revisión del cine mexicano. Artes de México*, núm. 10, Nueva Época, invierno de 1990, pp. 45-47.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis, 1985. "La 'escritura del habla' y el discurso libre en español. Archivo de filología aragonesa, Vol. 36-37, pp. 173-204.
- GLEITMAN, Lila R. (et al.), 1992. "El comienzo del aprendizaje del lenguaje: representaciones iniciales", en Newmeyer, F.J., (comp.), *Panorama de la Lingüística Moderna*. Cambridge University Press, vol. III. pp. 177-223.
- GÓMEZ CANO, Gerardo, 2003. "El cine mexicano y su *Época de oro*", en *El Siglo de Durango*, del 5 de septiembre del 2003.
- GONZÁLEZ DI PIERRO, Carlos, 2013. *Teorías del Lenguaje. Consideraciones iniciales*. Presentación en *Powerpoint* para la cátedra de Maestría en Estudios del Discurso. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- _____, 2013a. *La lingüística del Texto*. Presentación en *Powerpoint* para la cátedra de Maestría en Estudios del Discurso. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- _____, 2013b. *La Semántica del discurso*. Presentación en *Powerpoint* para la cátedra de Maestría en Estudios del Discurso. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- _____, 2013c. *La evolución lingüística del texto*. Presentación en *Powerpoint* para la cátedra de Maestría en Estudios del Discurso. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

- _____, 2013d. *La construcción de los textos*. Presentación en *Powerpoint* para la cátedra de Maestría en Estudios del Discurso. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- _____, 2013e. *La Etnografía del Habla*. Presentación en *Powerpoint* para la cátedra de Maestría en Estudios del Discurso. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- _____, 2013f. *Los marcadores del discurso: conectar y unir ideas en español*. Presentación en *Powerpoint* para la cátedra de Maestría en Estudios del Discurso. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- GONZÁLEZ LLACA, Edmundo, 2012. "Sabiduría de camión", en *Algarabía*, del 3 de septiembre de 2012.
- GONZÁLEZ NIETO, Luis, 2001. *Teoría Lingüística y enseñanza de la lengua*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2007. "El jarabe ranchero de la Tierra Caliente de Michoacán". *Revista de Literaturas Populares*, año VII, núm. 2, julio-diciembre de 2007, pp. 240-276.
- _____, 2013. "Chucho Monge: un canto para toditos los lugares", en *Creadores de utopías, Vol. III*. Morelia: SECUM.
- _____, 2014. *Estudios sobre el Cancionero Tradicional*. Cátedra dictada para la Maestría en Estudios del Discurso en la Facultad de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos, 2008. *Semiótica y cine: lecturas críticas*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- GRANADOS, Pavel, 2014. "Cuando llegó el ruiseñor yucateco". *Variopinto* 2: 22 (abril): p. 86-87

- GREENBERG, Amy S., 2012. *A wicked war: Polk, Clay, Lincoln, and the 1846 Invasion of México*. Nueva York: Alfred A. Knolpf, 368pp.
- GREIMAS, Algirdas Julius, y Joseph COURTES, 1982. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GRICE, H. P., 1975. "Logic and conversation". En P. COLE y J. MORGAN (eds.) *Syntax and semantics 3: speech acts*. Nueva York: Academic Press.
- GUERRERO, Luis M., 2010. *La Época de oro del Cine Mexicano*. Presentación en PowerPoint, Universidad Autónoma de Sinaloa. [Accesado el 22 de junio de 2014]. Disponible en: <http://es.slideshare.net/luismzt19/poca-de-oro-del-cine-mexicano>
- GUERRERO, Luis M., Carolina BARRÓN H., Xristy LOUMOUSIOTIS y Alfredo MOLINA, 2011. *La Construcción del Nacionalismo Posrevolucionario*. Presentación en PowerPoint, Universidad Autónoma de Sinaloa. . [Accesado el 22 de junio de 2014]. Disponible en: <http://es.slideshare.net/luismzt19/construccin-del-nacionalismo-posrevolucionario>
- HALLIDAY, M. A. K. y HASSAN, R., 1976. *Cohesion in English*. Londres: Longman.
- HERNÁNDEZ REYES, Ma. Adela y Salvador MENDIOLA, 1995. *Manual de Apreciación Cinematográfica*. México: UNAM.
- HERRERA GUIDO, Rosario, 2010. "Filosofía, psicoanálisis y literatura", en Armando Casas, et al. *Los (con) fines del arte. Reflexiones desde el cine, el psicoanálisis y la filosofía*. México: UNAM.
- HIDALGO, Rodrigo, 2013. *La ciudad de México en el Tiempo. Cines antiguos*. México: Canal Once. [Accesado el 22 de junio de 2013]. Disponible en: <http://oncetv-ipn.net/itinerario/?p=5263>
- HOBBS, J. R., 1978. *Why is discourse coherent?* Technical Note. SRI Projects 5844, 7500 & 7910.

HOEZEN POLACK, Benjamín, 2000. "Lacan y el otro", en *A Parte Rei*: revista de filosofía, año 2000, núm. 21. [Accesado el 1 de julio de 2013]. Disponible en línea:

[http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR
&revista_busqueda=11792&clave_busqueda=315029](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=11792&clave_busqueda=315029)

HUTCHEON, Linda, 1992. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM-Iztapalapa.

_____, 1993. "La política de la parodia postmoderna", en *Criterios*. La Habana, (2006) Traducción del inglés: Desiderio Navarro. [Accesado el 3 de mayo del 2011] Disponible en línea:

[http://www.catedras.fsoc.uba.ar/alabarces/hutcheon_parodia_posmoderna.p
df](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/alabarces/hutcheon_parodia_posmoderna.pdf)

ICAZA, Claudia de, 1994. *Gloria y Jorge. Cartas de amor y conflicto*. México: EDAMEX.

IGLESIAS PLAZA, Raquel, 2013. *Intertextualidad en la novela 'El circo que se perdió en el desierto de Sonora', de Miguel Méndez*. Tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispanoamericanas para la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Morelia: UMSNH.

ISAAC, Alberto, 1994. "Anulación de la censura". *Revisión del cine mexicano. Artes de México* 10 (Nueva Época, invierno de 1990): 62.

JAKOBSON, Roman, 1980. "Sobre el realismo artístico", en Tzvetan Todorov (comp.), 1980. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI editores.

JACKENDOFF, Ray, 2010. *Fundamentos del lenguaje*. México: FCE.

JIMÉNEZ, Armando, 2004. "El albur", en *La Jornada*, 15 de enero del 2004.

- KING, Esteban, 2013. *Salvador Elizondo y Apocalypse 1900*. Tercer Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, Ciudad Universitaria, México. [Accesado el 29 de diciembre de 2013] Disponible en línea:
<http://coloquiocine.files.wordpress.com/2013/06/esteban-king.pdf>
- KING, John, 1994. *El carrete mágico: historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- KLEIBER, Georges, 1995. *Semántica de prototipos*. Madrid: Visor.
- KRAUZE, Enrique, 2013. "La guerra injusta", en *Letras Libres*, 28 de octubre del 2013. [Accesado el 25 de diciembre de 2013]. Disponible en:
<http://www.letraslibres.com/blogs/blog-de-la-redaccion/la-guerra-injusta?page=0,1>
- KRESS, Gunther, Regina LEITE-GARCÍA y Theo Van LEEUWEN, 1997. "Semiótica Discursiva", en Van DIJK, Teun A., 2008. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- KRISTEVA, Julia, 2001. *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____, 1997. *Bajtin, la palabra, el dialogo y la novela en 'Intertextualité'*. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. La Habana: Casa de las Américas / UNEAC (Colección Criterios).
- LACAN, Jaques, 2003. "El estadio del espejo como formador de la función del yo", en *Escritos I*. México: Siglo XXI Editores, 86-93 pp.
- LAMADRID CRUZ, Alejandro, 2011. "Época de oro del cine mexicano". [Accesado el 20 de junio de 2013]. Disponible en:
http://www.angelfire.com/vamp2/alekslamadrid/kasel_paginainternet2.hm
- LA MUJER EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES. Memoria del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 1987. México: UNAM.

- LARA CHÁVEZ, Hugo, 2012. "México, cantera de cinefotógrafos", en *La ciudad de frente*, núm. 62, 2 de agosto de 2012. [Accesado el 17 de diciembre de 2013]. Disponible en: <http://www.frente.com.mx/mexico-cantera-de-cinefotografos/>
- LARA, Luis Fernando, 2013. *Valores que organizan nuestra idea de la lengua española* (entrevista). México: El Colegio de México. [Accesado el 7 de julio de 2013]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=L8bHjWG6ovI>
- LAVANDERA, Beatriz R., 1992. "El estudio del lenguaje en su contexto sociocultural". En Newmeyer, F.J. (comp.) *Panorama de la Lingüística Moderna*. Cambridge University Press, vol. IV.
- LEYVA, Juan, 1992. *Política educativa y comunicación social. La radio en México, 1940- 1946*. UNAM: México.
- LLOVET, Jordi *et al.*, 2005. "Prólogo", en Llovet, Jordi, *et al. Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 15-29 pp.
- LÓPEZ AUSTIN Alfredo, 2014. *El género mítico en el contexto literario mesoamericano*. Conferencia magistral. 1er Congreso Internacional "Poéticas de la Oralidad". ENES-Morelia UNAM, 3 de junio de 2014.
- LÓPEZ, Sergio Raúl, 2014. "Un inconfundible sabor local", en *Cine Toma, Revista Mexicana de Cinematografía*. México, año 6, núm. 36, septiembre-octubre de 2014.
- LOTMAN, Yuri, 2010. "El concepto del texto", en Nara Araujo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios) *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México: Anthropos-UAM, 251-257 pp.
- _____, 2004. "El texto dentro del texto". En *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* (noviembre de 2004).

- MAILLÉ, Emilio, 2013a. "Documental *Miradas múltiples* se estrena en Bellas Artes", en *El Universal*, del 27 de agosto del 2013. México.
- _____, 2013 b. "Entrevista con *El Weso*", en '*W*' *Radio*, el 30 de septiembre del 2013. [Accesado el 17 de diciembre del 2013] Disponible en: http://www.wradio.com.mx/escucha/archivo_de_audio/documental-miradas-multiples-emilio-maille/20130930/oir/1985725.aspx
- MANZANERO, Armando, 2013. "Con Rubén Fuentes, el mariachi dejó de ser rascatripas. Entrevista con Arturo Cruz Bárcenas". *La Jornada* (5 de diciembre de 2013).
- MARÍN, Marcos *et. al.*, 1999. *Gramática española*. Madrid: Síntesis.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, 2000. "Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación", en Mabel MORAÑA (ed.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los Estudios Culturales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, 2001. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MARTÍNEZ ORTIZ Ignacio, 2010. "Monsiváis Ocurrente", en *El Sol de Zacatecas*. 24 de julio del 2010.
- MAZA, Maximiliano, 1996. *Más de cien años de Cine Mexicano*. México: Instituto Tecnológico de Monterrey (ITESM) [Accesado el 3 junio del 2011] Disponible en línea: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>
- MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel, 1994. *Humanistas mexicanos del siglo XVI*. México: UNAM.
- MIRANDA, Eduardo, 2014. *El INAH diseña prototipo digital para preservar el Patrimonio Cultural Inmaterial*. [Accesado el 7 de julio de 2014]. Disponible en: <http://www.inah.gob.mx/boletines/250-proteccion-del-patrimonio/7221-el-inah-disena-prototipo-digital-para-preservar-el-patrimonio-cultural-inmaterial>

MONTES, Rosa Graciela y Patrick CHARAUDEAU (coords.), 2009. *El 'tercero': fondo y figura de las personas del discurso*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

MONSIVÁIS, Carlos, 1977. *Amor Perdido*. México: Editorial Era.

_____, 1982. "Penetración cultural y nacionalismo", en *Sábado*, suplemento cultural de periódico *unomásuno*; núm 245, del 17 de julio de 1982.

_____, 1994. "El matrimonio de la butaca y la pantalla". *Revisión del cine mexicano*. *Artes de México* 10 (Nueva Época, invierno de 1990): 36-39.

_____, 1995. "Mythologies", en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Mexican Cinema*. Londres/México, British Film Institute/Instituto Mexicano de Cinematografía.

_____, 2006. "South of the Border, Down Mexico's Way: El cine latinoamericano y Hollywood", en Carlos MONSIVÁIS, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.

_____, 2009. *Los mil y un velorios*. México: Asociación Nacional del Libro.

_____, 2012. *Pedro Infante: las leyes del querer*. México: Santillana Ediciones.

MORENO RIVAS, Yolanda, 1989. *Historia de la música popular mexicana*. México: CONACULTA / Alianza.

MORALES M., Sonia Nathaly, 2011. *La Estilística*. Universidad de los Andes "Dr. Pedro Rincón Gutiérrez", 28 de mayo del 2011. Presentación en PowerPoint. [Accesado el 1 de julio de 2013] Disponible en línea: <http://www.slideshare.net/Nathym87/la-estilstica>

MORALES CAMPOS, Arturo, 2009. *Análisis semiótico de tres textos pictóricos*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

- NAVA, Gabriela, 2013. *Disculpe, pero es usted un... Aproximaciones al arte de insultar*. Conferencia dictada en la Facultad de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo el 25 de junio del 2013.
- NEWMAYER, Frederik J. (comp.), 1992. *Panorama de la Lingüística Moderna*. Universidad de Cambridge.
- OLIVER, Patricia, 2013. "El libro de lo postpoético", en *La Estantería*, del 26 de marzo de 2013. [Accesado el 17 de diciembre del 2013] Disponible en línea: <http://resenariopoesia.wordpress.com/2013/03/26/el-libro-de-lo-post-poetico>
- ORTEGA, Julio, 2005. "Prólogo", en *Teoría Literaria*, de Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Tecnológico de Monterrey.
- PARDO ABRIL, Neyla Graciela, 2007. Mediatización, multimodalidad y significado, ponencia en el X Congreso Internacional de Humanidades-Palavra e cultura na América Latina: Heranças e desafios. [Accesado el 6 de enero del 2014] Disponible en: <http://www.docentes.unal.edu.co/ngpardo/docs/2311.pdf>
- PAZ, Octavio, 1975. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: Joaquín Mortiz.
- PEDROSA José Manuel, 2014. *Estudios sobre el Cancionero Tradicional*. Cátedra dictada para la Maestría en Estudios del Discurso en la Facultad de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- PÉREZ ÁLVAREZ, E. Bernardo, 2009. "Transformaciones estructurales entre el habla y la escritura", en Contreras, Isabel y Anna Dolores García (comp.), 2009. *Escritos sobre oralidad*. México: UIA.

_____, 2013. "Lenguajes cotidianos y prototipos literarios", en Sáenz Valadez, Adriana (coord.), *Prototipos, cuerpo, género y escritura*, Tomo I. Morelia: UMSNH - UANL - U. de G. - SECUM.

PÉREZ MONFORT, Ricardo, 1994. "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940", en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*. México: FCE-CONACULTA.

_____, 2008. *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de Historia y Cultura en México, 1850-1950*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

PÉREZ, Pablo, 2004. *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.

PETERSEN, Emilio Roberto, 2013. *Diccionario Popular de expresiones mexicanas*.

[Accesado el 7 de julio de 2013]. Disponible en:

<http://www.elportaldemexico.com/cultura/diccionarios/diccionarioexpresionesmexicanas.htm>

PIEDRAS, Pablo, 2010. "Pérdida", en *Cine Documental*. Núm, 2, 2010.

[Accesado el 22 de junio de 2013]. Disponible en:

http://revista.cinedocumental.com.ar/2/criticas_05.html

PINEDA, Carlos, 2005. "Sátira y albur en la Nueva España. El caso de mateo Rosas de Oquendo", en la *Revista de la Universidad*, núm. 17. México: UNAM, 90-94 pp.

PIÑÓN, Alida, "Raúl Lavista, el genio musical del cine mexicano", en *El Universal*, 30 de octubre de 2013.

PRIMER FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MORELIA, 2003. México: CONACULTA.

- RAMÓN, David, 1994. "Imágenes de la pasión". *Revisión del cine mexicano. Artes de México* 10 (Nueva Época, invierno de 1990): 35-36.
- RAMOS, Samuel, 1977. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa Calpe Mexicana.
- REYES, Alfonso, 1982. *Cartilla moral; La X en la frente; Nuestra Lengua*. México: Asociación Nacional de Libreros.
- _____, 1997. *Obras completas*. Vol. XV. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 2005. *Teoría Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Tecnológico de Monterrey.
- REYES, Aurelio De los, 1987. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.
- REYNOSO, Carlos, 2000. *Apogeo y decadencia de los estudios culturales*. México: Gedisa.
- _____, 2007. *Entrevista a Carlos Reynoso*. Publicada en la revista Ñ, núm. 201, el 4 de agosto de 2007. [Accesado el 1 de julio de 2013]. Disponible en línea: <http://www.latinoamericaviva.com.ar/texts/report/reynoso.pdf>
- RIPSTEIN, Arturo, 1994. "Creer en espejos", en *Revisión del cine mexicano. Artes de México*, núm. 10, Nueva Época, invierno de 1990, pp. 62.
- RIVERO MORA, Jorge Alberto, 2013. "Tons qué con el humor político de Tin Tan", en la revista "Confabulario" de *El Universal*, junio 13 de 2012. [Accesado el 1 de julio de 2013]. Disponible en línea: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/tons-que-con-el-humor-politico-de-tin-tan/>
- RODRÍGUEZ, Ismael, 2014. *Memorias*. México: CONACULTA.

- ROSALES, Saúl, 2004. "Una identidad perdida", en *El Siglo de Torreón*. Comarca Lagunera: 14 de septiembre de 2004.
- RUIZ AGUILAR Armando, 2013. Antiguos cines en el DF. México: Turismo Cultural INAH. [Accesado el 22 de junio de 2013]. Disponible en: <http://www.cinegarage.com/18223-los-cines-antiguos-en-la-ciudad-de-mexico/>
- RUIZ OTERO, Silvia, 2006. "La obra de arte literaria", en *Hermenéutica de la obra literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*. México: Universidad Iberoamericana–Ediciones y Gráficos Eón.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto, 1994. "Jorge Negrete canta a Octavio Paz", en *Revisión del cine mexicano. Artes de México*, núm. 10, Nueva Época, invierno de 1990, pp. 44.
- SÁENZ VALADEZ, Adriana, 2011. *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX*. México: Plaza y Valdés-UMSNH-PIFI.
- SALGADO, Ivette, 2013. "Renace el cine Teresa como sede alterna de la Cineteca", en *Milenio*, 19 de marzo de 2013. [Accesado el 12 de junio de 2013] Disponible en: <http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/e48731385fb65a79fb6d1abe117e dc4b>
- SÁNCHEZ C. Rafael, 1994. *Montaje Cinematográfico. Arte en movimiento*. México: UNAM-CUEC.
- SANKOFF, David, 1992.. "Sociología lingüística y variación sintáctica", en Frederik J. Newmeyer, (comp.), (1992). *Panorama de la Lingüística Moderna*. Vol. IV, 173-196 pp. Universidad de Cambridge.
- SARDAR, Ziauddin y Borin van LOON, 2005. *Estudios culturales para todos*. Barcelona: Paidós.

- SCHNEIDER, Steven Jay, (coord.), 2006. *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona: Random House Mondadori.
- SCHWARZ, Mauricio-José, 2013. "Cantinflas y Chespirito", en *No que importe*, del 27 de diciembre del 2013. [Accesado el 31 de diciembre del 2013] Disponible en: <http://noqueimporte.blogspot.com.es/2013/12/cantinflas-y-chespirito.html>
- SCAFOGLIO, Domenico, 2014. *Antropología y literatura escrita y oral: cuestiones teóricas y de método*. Conferencia impartida durante el 1er Congreso Internacional *Poéticas de la Oralidad*. ENES Morelia, UNAM: 7 de junio de 2014.
- SEGUNDO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. México: UNAM.
- SERNA, Enrique, 2013, "Entrevista con Enrique Serna. La mala educación sentimental", de Guadalupe Alonso, en la *Revista de la Universidad*; nueva época, núm. 115, septiembre 2013. México: UNAM.
- SERRANO, María José (ed.), 1999. *Estudios de variación sintáctica*. Madrid: Iberoamericana.
- SHKLOVSKI, Viktor, 2010. "El arte como artificio", en Nara Araujo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios) *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México: Anthropos-UAM. 19-30 pp.
- SILVA ESCOBAR, Juan Pablo, 2011. "La *Época de oro* del cine mexicano: la colonización de un imaginario social", en *Culturales*; Vol. 7, núm. 13. Mexicali: enero-junio del 2011.
- SNELL-HORNBY, Mary, 1999. *Estudios de traducción: hacia una perspectiva integradora*. Salamanca: Ediciones Almar.

- Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM)*, 2014. Música y cine: panorama. [Accesado el 7 de julio de 2014]. Disponible en: http://www.sacm.org.mx/mmc/musica_panorama.html
- SOLÓRZANO, Fernanda, 2013. "Cine histórico: diálogo con el pasado", en *Letras Libres*. México: Junio, 2013.
- STAM, Robert, 1999. *Nuevos conceptos de la teoría de cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- _____, 2001. *Teorías del cine: una introducción*. Buenos Aires. Editorial Paidós Ibérica.
- TAIBO I, Paco Ignacio, 1994. "La mirada de Dolores", en *Revisión del cine mexicano*. *Artes de México*, núm. 10, Nueva Época, invierno de 1990, pp. 54.
- _____, 1975. *La risa loca. Enciclopedia del cine cómico*. México: UNAM.
- TANENHAUS, Michael K., 1992. "Psicolingüística: visión panorámica". En: NEWMEYER, Frederik J. (comp.), 1992. *Panorama de la Lingüística Moderna*. Tomo III. Universidad de Cambridge.
- TARKOVSKI, Andrey, 2005. *Esculpir el tiempo*. México: UNAM - CUEC.
- TINIANOV, Iuri, 1975. *El problema de la lengua poética*. México: Siglo XXI editores.
- TIRARD, Laurent (entrevistador), 2003. *Lecciones de cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- TODOROV, Tzvetan (comp.), 1980. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI editores.
- _____, 1992. *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila.

- TUÑÓN, Silvia, 1995. "Cuerpo y amor en el cine mexicano de la edad de oro. Los besos subversivos de *La diosa arrodillada*", en José Joaquín Blanco et. al. *Cuidado con el corazón: Los usos amorosos en el México moderno*, México, INAH, 1995, pp. 103-142.
- TURNER, John Kenneth, 1992. *México Bárbaro*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- VARELA CASTRO, Lerins, 2004. "Una identidad perdida", en *El Siglo de Torreón*. Comarca Lagunera: 14 de septiembre de 2004.
- VAIDOVITS, Guillermo, 1989. *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- VIÑAS PIQUER, David, 2002. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
- VOLOSHINOV, Valentín, 1992. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Universidad.
- URANGA, Emilio, 1949. "Ensayo de una ontología del mexicano" en Bartra, R. (comp.), 2002. *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés.
- _____, 1990. *Análisis del ser del mexicano*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- _____, 1991. *Ensayos*. México: Universidad de Guanajuato.
- VAN DIJK, Teun A, 1977. *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra.
- _____, 2000. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- VENTURA, Abida, 2011. "Cines monumentales que el tiempo se llevó", en *El Universal*. México: 30 de marzo de 2011.
- VERSCHUEREN, Jef, 2002. *Para entender la pragmática*. Madrid: Gredos.

- VIDAURRE, Carmen V., 2002. *Murder corp. Representaciones cinematográficas del asesino en serie*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- VILLANUEVA, Tino, 1985. *Chicanos: Antología histórica y literaria*. México: FCE.
- VILLORO, Juan, 2013. "Imagina que eres un país", en *Etcétera*, del 18 de octubre del 2013. [Accesado el 24 de diciembre de 2013] Disponible en:
<http://www.etcetera.com.mx/articulo.php?articulo=22145>
- VILLORO, Luis, 2005. Los grandes momentos del indigenismo en México. México: FCE-COLMEX-El Colegio Nacional.
- _____, 2011. "La realidad transfigurada" en *Devenires*. Año xii, núm. 23, enero 2011. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- VOLOSHINOV, Valentín, 1976. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 143.
- _____, 1992. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Universidad.
- WAJDA, Andrzej, 1979. *Andrzej Wajda. Cine Club Rotativo*. México: UAM.
- WILLIAMS, Raymond, 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- XIRAU, Ramón, 1995. *Introducción a la historia de la filosofía*. México: UNAM.
- YÉPEZ, Heriberto, 2013 a. "Leer sin canon", en *Archivo Hache*, del 19 de abril del 2013. [Accesado el 17 de diciembre de 2013] Disponible en:
http://archivohache.blogspot.mx/2013_04_01_archive.html
- _____, 2013 b. "Derrida en otra guerra fría", en *Archivo Hache*, del 13 de mayo de 2013. [Accesado el 17 de diciembre de 2013] Disponible en:
<http://archivohache.blogspot.mx/2013/05/derrida-en-otra-guerra-fria.html>

ZAID, Gabriel, 2013. "Paradojas de la cultura", en el suplemento *El Ángel*, diario *Reforma* del 17 de noviembre de 2013. [Accesado el 17 de diciembre de 2013] Disponible en:

<http://www.letraslibres.com/blogs/articulos-recientes/paradojas-de-la-cultura>

ZAMORA ÁGUILA, Fernando, 2008. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM.

ZAVALA, Lauro, 2013. *El discurso cinematográfico: Ética, Estética y Metodología en el Análisis de secuencias*. Curso-taller impartido en la Facultad de Filosofía Samuel Ramos, de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, del 12 al 16 de agosto de 2013.

ZIZEK, Slavoj, 2004. *Mirando el sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

FILMOGRAFÍA

Aventurera

Director: Alberto Gout

Guion: Álvaro Custodio y Carlos Sampelayo

Reparto: Ninón Sevilla (Elena Tejero), Tito Junco (Lucio Sáenz, *El Guapo*), Andrea Palma (Rosaura), Rubén Rojo (Mario), Miguel Inclán (*El Rengo*), Luis López Somoza (Ricardo), Maruja Grifell (Consuelo).

Producción: Pedro A. Calderón y Guillermo Calderón

Fecha de estreno: 18 de octubre de 1950

País: México

Idioma: español

Género: melodrama cabaretero

Duración: 101 minutos

Color: blanco y negro

Fotografía: Alex Phillips

Edición: Alfredo Rosas Priego

Escenografía: Manuel Fontanals

Sonido: Javier Mateos

Música: Antonio Díaz Conde; arreglos musicales: Antonio Díaz Conde y Dámaso Pérez Prado; canciones de Agustín Lara (*Aventurera*) y Alberto Domínguez.

Maquillaje: Ana Guerrero

Asistente de Dirección: Manuel Muñoz

Coreografía: Julián de Meriche y Ninón Sevilla

Calabacitas Tiernas (¡Ay, que bonitas piernas!)

Director: Gilberto Martínez Solares

Guion: Eduardo Ugarte y Gilberto Martínez Solares

Reparto: Germán Valdés, *Tin Tan (Tin Tan)*, Rosita Quinatan (Lupe), Amalia Aguilar (Amalia), Rosina Pagán (Rosina), Nelly Montiel (Nelly), Jorge Che Reyes (Reyes), Gloria Alonso (Gloria), Francisco Reiguera (el “muerto”).

Producción: Salvador Elizondo, para CLASA Films Mundiales.

Fecha de estreno: 13 de marzo de 1949

País: México

Idioma: español

Género: comedia musical

Duración: 101 minutos

Color: blanco y negro

Fotografía: Agustín Martínez Solares

Edición: Jorge Bustos

Escenografía: Jesús Bracho

Sonido: Rafael Ruiz Esparza

Música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz (*Espejo del alma, Goyin, Gloria*), Emilio Renté (*Qué rumbón de conga, Rumba callejera*), Gabriel Ruiz (*Ya no vuelvas*), Rosina Pagán, Agustín Barbosa y Antonio Fuina (*Sambando nalua, ¿Por qué será?*) y Germán Valdés, *Tin Tan*, (*Hogar, dulce hogar, Canción del espejo, Tin Tan*).

Maquillaje: Margarita Ortega

Asistente de Dirección: Jaime L. Contreras

Dos tipos de cuidado

Director: Ismael Rodríguez

Guion: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana

Reparto: Jorge Negrete (Jorge Bueno), Pedro Infante (Pedro Malo), Carmelita González (Rosario), Yolanda Varela (María), Carlos Orellana (Don Elías), José Elías Moreno (El General), Queta Lavat (Genoveva), Arturo Soto Rangel (Doctor), Mimí Derba (Josefa, madre de Jorge), Maruja Grifell (Matilde), Manuel Noriega (Doctor de Rosario), Leonor Gómez (Anastasia, la Sirvienta), Jaime Jiménez Pons (niño), José Muñoz (Tiburcio), Humberto Rodríguez (Eulalio).

Fecha de estreno: 5 de noviembre de 1952

Duración: 111 minutos

País: México

Idioma: español

Género: comedia ranchera

Color: blanco y negro

Sonido: James Fields

Productor: David Negrete y Miguel Alemán Velasco

Música: Manuel Esperón

Fotografía: Ignacio Torres

Edición: Gloria Shoemann

Maquillaje: Rosa Guerrero

Escenografía: José Rodríguez Granada

Locación: El Rancho del Artista (D.F.)

El Portero

Director: Miguel M. Delgado

Guion: Diálogos de Carlos León, sobre una idea de M. de los Ángeles en una adaptación para cine de Jaime Salvador,

Reparto: Mario Moreno *Cantinflas* (el portero, *Cantinflas*), Silvia Pinal (Rosa María), Carlos Martínez Baena (don Sebastián), Oscar Pulido (Elpidio), Fernando Casanova (Raúl), José Baviera (Dr. Perfecto Lozano), Pedro Elviro (don Fortino).

Producción: Posa Films, S.A.

Fecha de estreno: 3 de mayo de 1950

País: México

Idioma: español

Género: tragicomedia arrabalera

Duración: 113 minutos

Color: blanco y negro

Fotografía: Raúl Martínez Solares

Edición: Jorge Bustos

Escenografía: Manuel Fontanals

Sonido: James L. Fields

Música: Gonzalo Curiel

Locaciones: Estudios Churubusco, ciudad de México.

Efectos especiales: Jorge Benavides

El Suavecito

Director: Fernando Méndez

Guion: Gabriel Ramírez Osante

Reparto: Víctor Parra (Roberto Ramírez, *El Suavecito*), Aurora Segura (Lupita Soto), María Amelia de Torres (Doña Chole), Enrique del Castillo (Luis, *El Nene*), Eduardo Arozamena (Padre de Lupita), Jaqueline Evans (*gringa*), Dagoberto Rodríguez (Carlos Martínez).

Producción: Raúl de Anda, para Cinematográfica Intercontinental

Fecha de estreno: 3 de agosto de 1951

País: México

Idioma: español

Género: melodrama arrabalero

Duración: 89 minutos

Color: blanco y negro

Fotografía: Manuel Gómez Urquiza

Edición: Carlos Savage

Escenografía: Jorge Fernández

Sonido: Francisco Alcayde y Enrique Rodríguez

Música: Gustavo César Carrión; canciones: Elpidio Ramírez (*Cielito lindo huasteco*); Dámaso Pérez Prado (*Mambo número cinco*) y Gonzalo Bravo Ortega (danzón *La negra*)

Maquillaje: Sara Herrera

Asistente de Dirección: Américo Fernández

La ilusión viaja en tranvía

Director: Luis Buñuel

Guion: Mauricio de la Serna; adaptado al cine por José Revueltas, Luis Alcoriza y Juan de la Cabada y el propio Mauricio de la Serna,

Reparto: Lilia Prado (Lupita), Carlos Navarro(Juan, *El Caireles*), Fernando Soto, *Mantequilla (El Tarrajas)*, Agustín Isunza (Papa Pinillos), Miguel Manzano (don Manuel), Víctor Alcocer (trinquetero), Pepe Martínez (Duque de Otranto).

Producción: Armando Orive Alba y Juan Ramón Aguirre , para CLASA Films Mundiales.

Fecha de estreno: 18 de junio de 1954

País: México

Idioma: español

Género: comedia urbana

Duración: 90 minutos

Color: blanco y negro

Fotografía: Raúl Martínez Solares

Edición: Jorge Bustos y Luis Buñuel

Escenografía: Edward Fitzgerald

Sonido: José de Pérez, Rafael Ruiz Esparza y Teódulo Bustos

Música: Luis Hernández Bretón.

Maquillaje: Elda Loza

Asistente de Dirección: Ignacio Villarreal

Locación: Felipe Carrillo Puerto, Coyoacán, ciudad de México.

La noche avanza

Director: Roberto Gavaldón

Guion: Luis Spota, adaptado al cine por José Revueltas, Jesús Cárdenas y el propio Roberto Gavaldón

Reparto: Pedro Armendáriz (Marcoa Arizmendi), Anita Blanch (Sara), Rebeca Iturbide (Rebeca Villarreal), Eva Martino (Lucrecia), José María Linares Rivas (Marcial Gómez), Armando Soto la Marina (esbirro), Wolf Rubinski (*Bodoques*).

Producción: Felipe Mier y Óscar J. Brooks

Fecha de estreno: 24 de abril de 1952

País: México

Idioma: español

Género: drama urbano

Duración: 85 minutos

Color: blanco y negro

Fotografía: Jack Draper

Edición: Charles L. Kimball

Escenografía: Edward Fitzgerald

Sonido: Manuel Topete y Galdino Samperio

Música: Raúl Lavista; canciones: Miguel Ángel Pazos, Sergio de Karlo y Armando Chamaco Domínguez.

Maquillaje: Armando Meyer

Asistente de Dirección: Alfonso Corona Blake

Locación: Frontón "México"

Los Fernández de Peralvillo

Director: Alejandro Galindo

Guion: Alejandro Galindo y Marco Aurelio Galindo, basados en la obra teatral de Juan H. Durán y Casahonda

Reparto: David Silva (Roberto Márquez), Víctor Parra (Mario Fernández), Sara García (Doña Conchita), Irma Torres (Raquel), Alicia Caro (Cristina), Andrés Soler (don Pancho), Rebeca Iturbide (Martha), Adalberto Martínez, *Resortes* (teporocho)

Producción: Jesús Grovas y Alfonso Patiño Domínguez

Fecha de estreno: 15 de septiembre de 1954

País: México

Idioma: español

Género: melodrama arrabalero

Duración: 115 minutos

Color: blanco y negro

Fotografía: Alex Phillips

Edición: Gloria Schoemann

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada

Música: Gustavo César Carrión

Productora: Alianza Cinematografica Mexicana S.A. de C.V.

Pueblerina

Director: Emilio Fernández

Guion: Mauricio Magdaleno, sobre un argumento original de Emilio Fernández

Reparto: Columba Domínguez (Paloma), Roberto Cañedo (Aurelio Rodríguez), Arturo Soto Rangel (Párroco), Manuel Dondé (Rómulo), Ismael Pérez (Felipe), Luis Aceves (Ramiro González), Guillermo Cramer (Julio González).

Producción: Jaime A. Menasce y Oscar Dancingers

Fecha de estreno: 6 de julio de 1949

País: México

Idioma: español

Género: drama rural

Duración: 111 minutos

Color: blanco y negro

Fotografía: Gabriel Figueroa

Edición: Jorge Bustos

Escenografía: Manuel Fontanals

Sonido: James L. Fields

Títulos: Leopoldo Méndez

Música: Antonio Díaz Conde; canciones: *Chiquita*, *Dos arbolitos*, *Tú, sólo tú*, *La paloma* y un zapateado veracruzano. Hermanos Huesca y Trío Calaveras.

Vestuario: Beatriz Sánchez Tello

Maquillaje: Armando Meyer

Asistente de Dirección: Felipe Palomino

El Suavecito

Director: Fernando Méndez

Guion: Gabriel Ramírez Osante

Reparto: Víctor Parra (Roberto Ramírez, *El Suavecito*), Aurora Segura (Lupita Soto), María Amelia de Torres (Doña Chole), Enrique del Castillo (Luis, *El Nene*), Eduardo Arozamena (Padre de Lupita), Jaqueline Evans (*gringa*), Dagoberto Rodríguez (Carlos Martínez).

Producción: Raúl de Anda, para Cinematográfica Intercontinental

Fecha de estreno: 3 de agosto de 1951

País: México

Idioma: español

Género: melodrama arrabalero

Duración: 89 minutos

Color: blanco y negro

Fotografía: Manuel Gómez Urquiza

Edición: Carlos Savage

Escenografía: Jorge Fernández

Sonido: Francisco Alcayde y Enrique Rodríguez

Música: Gustavo César Carrión; canciones: Elpidio Ramírez (*Cielito lindo huasteco*); Dámaso Pérez Prado (*Mambo número cinco*) y Gonzalo Bravo Ortega (danzón *La negra*)

Maquillaje: Sara Herrera

Asistente de Dirección: Américo Fernández

Salón de Belleza

Director: José Díaz Morales

Guion: José G. Cruz y Fernando A. Rivero; adaptado para el cine por Carlos Sampelayo y el propio José Díaz Morales

Reparto: Emilio Tuero (Ramón Alcocer), Rita Macedo (Katy), Andrea Palma (doña Martha), Elda Peralta (Socorro), José Luis Aguirre Trotsky (*Caifás*), Liliana Durán (Elisa Manci), Fanny Schiller (doña Susana).

Producción: Argel Films

Fecha de estreno: 16 de noviembre de 1951

País: México

Idioma: español

Género: tragicomedia urbana

Duración: 98 minutos

Color: blanco y negro

Fotografía: Enrique Carrasco

Edición: Fernando Martínez

Escenografía: Ramón Rodríguez

Sonido: Luis Fernández

Música: Gonzalo Curiel (*Desesperanza*); Gabriel Ruiz (*Condición y No lo creerás*), y Franz Liszt

Maquillaje: Noemí Wallace

Locación: Colonia del Valle, ciudad de México.